Bei Franz Carl Eisen in Köln sind erschienen:

Brach, Bernhard, Preußenlieder. 8. geh. 15 Sgr. — Rhein- und Weinlieder. 12. geh. 10 Sgr.

Düntzer, Heinrich, Göthe's Faust in seiner Einheit und Ganzheit wider seine Gegner dargestellt. Nebst Andeutungen über Idee und Plan des Wilhelm Meister und zwei Anhängen: über Byron's Manfred und Lessing's Doktor Faust. 12. geh. 15 Sgr.

Eisen, Franz Carl, der Kölner Männer-Gesang-Verein unter Leitung des königl. Musik-Directors, Herrn Franz Weber. Andeutungen, in chronologischer Folge, über Entstehen und Fortschreiten, Zweck, Wirksamkeit, Verbindungen und Erinnerungen des Vereins während des Zeitraumes vom 27. April 1842 bis zum 27. April 1852. Aus den Akten und nach eigener Anschauung zusammengestellt. gr. 8. geh. 20 Sgr.

Flachsland, Hermann, Gedichte. 8. geh. 8 Sgr.

Frohne, Wilhelm, Louis Napoleon. Politisches Gedicht in drei Theilen. Zweiter Theil. Der Präsident. Schauspiel in 5 Aufzügen. 12. geh. 15 Sgr.

Hagen, Bussо von, Barbarossa. Ein Eichenkranz um ein altdeutsches Kaiserbild. Mit Zeichnungen von Georg Kersting, Otto Mengelberg, Jos. Fay und J. Schrader, lithographirt von D. Levy-Elkan. gr. 8. geh. 1 Thlr.

Haid', Ph. L. M. von der, Novellen der Neuzeit. 8. geh. 1 Thlr. 15 Sgr. — Das Testament, Original-Drama in 3 Akten. 8. geh. 20 Sgr.

Kiefer, J. J., die Sagen des Rheinlandes. Mit Titelkupfer. 12. cart. 1 Thlr. — Légendes et traditions du Rhin. Avec une gravure sur acier. 12. cart. 1 Thlr.

Plönnies, Maria von, die Sagen Belgiens. Mit Titelkupfer. 12. cart. 1 Thlr. — Légendes et traditions de la Belgique. Avec une gravure sur acier. 12. cart. 1 Thlr.

St. Elme, Joseph, Gedichte. 12. cart. 1 Thlr. 10 Sgr.

Stens, Wilhelm, Vincentius von Paulus. Ein episch-lyrisches Gedicht. 8. geh. 1 Thlr.

Wolf, J. C., Heliotropen. 12. geh. 10 Sgr.

Lohengrin und Tannhäuser.

Richard Wagner's

Lohengrin

und

Tannhäuser.

Von

Franz Liszt.

(Aus dem Franzöſiſchen.)

Mit Muſik-Beilagen.

Köln, 1852.
Verlag von Franz Carl Eiſen.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort des Ueberſetzers.

Richard Wagner trat in ſeinen letzten großartigen Tonſchöpfungen als genialer Reformator der dramatiſchen Muſik auf, und fand natürlich unter Muſikern wie unter Muſikfreunden manchen enthuſiaſtiſchen Anhänger und Verehrer, aber noch mehr hartnäckige Gegner, weil er, der Inſpiration ſeines Genies folgend, es wagte, ſich kühn einen eigenen, neuen Weg zu bahnen; weil er dem alten Schlendrian der Gewohnheit und des Herkommens mit ſeiner Neuerung entſchieden den Krieg erklärte; weil er die Oper zum eigentlichen dramatiſchen Kunſtwerke erhob, und ſo an Sänger, Muſiker und an das Publikum ſelbſt, Anforderungen ſtellte, wie noch kein Tonſchöpfer vor ihm, indem er Ausführer wie Zuhörer dem bequemen Geleiſe der Gewohnheit entriß, ſie zwingen wollte, dem Aufſchwunge ſeiner Begeiſterung zu folgen, in der Oper etwas mehr als den gewöhnlichen Sinnenkitzel zu finden, ſondern die höchſten Rührungen, die Herz und Gemüth durch Drama und Muſik zu empfinden fähig.

Die Frucht ſeines Wollens, ſein Syſtem, wenn wir dieſes Wort hier gebrauchen dürfen, hat Wagner in verſchiedenen Schriften niedergelegt; aber vorzüglich durch ſeine wunderherrliche Tondichtung „Lohengrin“ auch in genialſter Weiſe bethätigt. Wie groß auch ſein Kampf gegen Bequemlichkeit der Gewohnheit, Vorurtheil, kleinlichen Neid und Alltags-Mißgunſt ſein mag; ihm darf man zurufen: „Je größer der Kampf, um ſo ſchöner der Sieg!“, denn ſeine Werke durchglüht der heilige Funke, ſie ſind lebensfähig und lebenskräftig, keine Ausgeburten einer eitlen, verſchrobenen Fantaſie, die im Haſchen und Ringen nach einer mißverſtandenen, ſo genannten Originalität die Genialität ſucht. Unter den Vielen, die da berufen, iſt Wagner ein Auserwählter! Mußte er auch nothwendig dem in ihm ſchaffenden Gotte — ſeinem Genie — folgen, ſo hat er ſich doch die klarſte Rechenſchaft über das gegeben, was er will, was ihm des Lebens Aufgabe geworden iſt. Ueber den Kampf, den er noch zu kämpfen, dürfen wir uns nicht wundern. Wie manches Jahrzehnt währte es, ehe der Titan Beethoven, dieſer Prometheus der Tonkunſt, zur vollen Anerkennung gelangte! Die reichſten Kränze hing Europa erſt über — ſeinem Grabe auf! —

Franz Liszt, zur Zeit großherzoglich weimariſcher Capellmeiſter, hatte, ſelbſt als Muſiker einer der genialſten Erſcheinungen unſerer Zeit, auch Wagner's Genie in ſeinen Werken erkannt, und brachte, ſeinem Innern gehorchend, deſſen vorzüglichſte Opern, ohne mit dem Tondichter noch in genauerer perſönlicher Verbindung zu ſtehen, eben, weil ihn der in denſelben glühende göttliche Funke berührt, in Weimar zur Aufführung. Durch die That ſtrafte er

die Meinung Lügen, als seien Wagner's Opern unausführbar, als böten sie zu große Schwierigkeiten, welche sie von dem Repertoir der ersten Bühnen Deutschlands bis dahin ausschlossen. Seine Begeisterung für die hohen Tondichtungen und seine energische Beharrlichkeit besiegten alle Hemmnisse, und Weimar hatte, bei den sonst beschränkten Mitteln seiner Bühne, durch die erste Aufführung des „Lohengrin" wieder das Verdienst, einem echt deutschen Künstler den ersten Ehrenkranz zu reichen.

Liszt begnügte sich aber nicht mit der Aufführung des „Tannhäuser" und des „Lohengrin"; er entwickelte auch in einer eigenen Schrift seine Ansichten über beide Opern, und gab eine Analyse derselben, die in ihrer Art so meisterhaft, daß sie als hohes Muster solcher Arbeiten aufgestellt zu werden verdient, und uns zudem den Standpunkt erkennen und erreichen läßt, von dem Wagner's herrliche Tondichtungen allein richtig verstanden und beurtheilt werden können. In seinen Analysen, die keineswegs Wagner's Werke blos nach den trockenen, abstrakten Regeln der Theorie zerlegen, sich nicht in dem leidigen Bombast der Schultermen prahlend spreizen, um nur dem so genannten Musiker von Fach verständlich und zugänglich zu sein, bringt uns Liszt das geistige Lebensprinzip, das beide Kunstwerke durchweht, zur klarsten Anschauung, er weiß gleichsam ihre Töne zu verkörpern, und des Tondichters geheimste Intentionen, die leisesten Pulsschläge seines Gefühllebens, wie es seine Schöpfungen durchbebt, mitfühlen, erkennen, und selbst begreifen zu lassen. Liszt's Analysen beider Opern sind aus dem lebendigen Born seines Genies entquollen, übersprudelnd in der reichsten Fülle

lebensfrischer neuer Ideen, denen seine, mehr als enthusiastische Begeisterung für die herrlichen Tondichtungen, selbst in der Form keine Schranken setzt, reich an vielen, durch ihre Neuheit, wie ihre Kühnheit, eben überraschenden Bildern. Beim prüfenden Lesen dieser Analysen fühlt man, daß nur ein Genie im Stande, das innerste Wesen solcher genialen Kunstwerke in der Weise zu erfassen und zu durchdringen, wie es Liszt hier gethan. Beide Abhandlungen sind, nach unserer Ueberzeugung, wie schon bemerkt, meisterhafte Muster.

Für einen großen Theil deutscher Musiker und Musikfreunde waren aber bisher Liszt's geniale Abhandlungen, die jeden Falls unter den verschiedenen Parteien, die sich für und gegen Wagner's kühnes und originelles System gebildet haben, Manches zur Verständigung und zum Verständniß beitragen können, noch unzugänglich, da Liszt sich unter den europäischen Idiomen stets des französischen zu seinen schriftstellerischen Arbeiten bedient, weil Frankreich seit seiner zarten Kindheit seine zweite Heimath. Beide Abhandlungen sind französisch geschrieben, und fordern nicht nur eine genaue Kenntniß der französischen Sprache, sondern ein tieferes Vertrautsein mit ihrem Geiste, um in ihren Schönheiten richtig aufgefaßt und in ihren Feinheiten in Form und Ausdruck klar gefühlt und verstanden zu werden.

Liszt's Ansichten über die Opern und das Kunststreben Wagner's im Allgemeinen nun allen Deutschen, welche Antheil daran nehmen, zum Verständnisse zu bringen, gab Veranlassung zu unserer Uebersetzung, über deren Haltung es uns erlaubt sei, einige Worte

zu ſagen. Ein Leichtes wäre es uns geweſen, aus dem Originale glatte, gefällige deutſche Sätze und Perioden zu drechſeln, da die an und für ſich ſchwelgeriſche Ueppigkeit desſelben eine ſolche Arbeit ſehr erleichterte, man hier, ohne Zwang, aus reichem, friſchem Holze ſchneiden konnte. Wir wollten uns aber am Originale nicht verſündigen, blieben demſelben möglichſt worttreu, opferten nur höchſt ſelten einen Ausdruck, und ſuchten die charakteriſtiſche Färbung, welche der geniale Verfaſſer ſeiner Arbeit gegeben hat, ſo viel immer thunlich, beizubehalten, wenn wir auch nicht immer im Stande waren, ihre Gedankenfeinheiten zu erreichen, ſtets der genialen Behandlung der Sprache zu folgen, ohne im Deutſchen unklar zu werden, da dieſe Behandlung eben ſo überraſchend kühn, originell, als einzig in ihrer Art iſt. So einzig, unerreicht und unerreichbar Liszt in ſeinem Klavierſpiele daſteht, eben ſo einzig und ohne Vorbild in ſeinem Style. Beides iſt ſeiner Seele Eigenthum. In beiden finden und fühlen wir dasſelbe geniale Sichgehenlaſſen, das aber ſelbſt im Fluge der höchſten Begeiſterung nie dem Schönen verletzend zu nahe tritt. Sein Styl ähnelt dem de Lamartine's, iſt aber noch blühender, noch kühner und freier, zuweilen in der Darſtellung der üppigen Fülle der Gedanken, in den reichen Feinheiten ihrer Nüancirung bis zu den äußerſten Grenzen gehend, welche der franzöſiſchen Sprache geſteckt ſind. Man fühlt ſich beim Leſen von Liszt's Schriften vom edelſten Cosmopolitismus umweht; man fühlt, daß der Geiſt germaniſcher, wie romaniſcher und ſelbſt ſlaviſcher Literatur dem Verfaſſer eben vertraut, und eben aus dieſer Vielſeitigkeit des Auffaſſens geht auch ſeine mehr als ungewöhnliche

Kühnheit in der Handhabung der französischen Sprache hervor, wodurch er aber nicht wenig mit zu ihrer Emanzipation beitragen kann und wird.

Daß sich tadelnde Stimmen der so genannten französischen Kritik gegen Liszt's Styl und Schreibart erhoben, ließ sich erwarten, war vorauszusehen; denn, wo hat es ein Franzose wohl je zugegeben, daß ein Nichtfranzose, im höhern Sinne des Wortes Französisch zu schreiben im Stande sei. Die französischen Tadler stehen aber meist nicht auf der Höhe, um Liszt's Styl zu würdigen, betrachten denselben durch die längst trüb angelaufenen Brillen der Vierziger der Akademie, denen noch ein Boileau die höchste Autorität. Unbegreiflich ist es uns aber, wie die französische Kritik den Arbeiten Liszt's Neologismen und sogar Germanismen vorwerfen konnte. Wir haben, geborner Deutscher, und durch jahrelangen Aufenthalt in Frankreich, durch tägliche Uebung mit der französischen Sprache vertraut, Liszt's: Fondation-Goethe, seinen Lohengrin et Tannhaeuser, und seinen Chopin*) aufmerksam studirt, eben um, nach der Aussage jener Kritiker, Germanismen in denselben zu finden, was uns aber, sowohl im engern, wie im weitern Sinne nicht gelang. Die so genannte französische Kritik mußte etwas zu sagen haben, und da war das Wort „Germanisme" ein gefundener Bissen,

*) De la Fondation-Goethe à Weimar par Franz Liszt. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1851. — Lohengrin et Tannhaeuser de Richard Wagner par Franz Liszt. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1851. — F. Chopin par F. Liszt. Paris, M. Escudier etc. 1852.

ohne daß sie sich Rechenschaft gegeben, vielleicht nicht einmal wußte, was man eigentlich unter dem Worte versteht. Neubildungen einzelner Wörter kommen bei Liszt vor, welche aber durchaus keine Neologismen, nach dem Begriffe, den die Akademie mit diesem Ausdruck verbindet. In höchst genialer Weise hat sich Liszt in seinen Neubildungen als Meister der Neologie bekundet, denn seine Bildungen sind alle generisch richtig, den Vorstellungen und Begriffen, die sie bezeichnen sollen, möglichst bestimmt entsprechend. Daß er der französischen Sprache außerdem mächtig und ihrem Studium viele Mühe zuwandte, beweis't auch der Schatz so genannter veralteter Wörter und Ausdrücke, die er in seinen Schriften immer auf's feinste seinen Vorstellungen und Begriffen entsprechend, und seiner Ausdrucksweise eine außerordentliche Mannigfaltigkeit verleihend, wieder an's Licht förderte. Auch ein Verdienst! Aus dem eignen Sprachschatze schöpfen ist stets löblicher und verdienstvoller, als bettelnd bei allen alten und neueren Sprachen zu borgen, wie es modern französische Schriftsteller mit bewunderungswürdigem Leichtsinne thun. —

Wir glaubten diese Bemerkung, welche ihren Grund in der festesten Ueberzeugung hat, dem Verfasser schuldig; wenn es ihn auch wenig kümmern mag, wie er, wie sein Styl von den Eintagsfaltern der französischen Literatur beurtheilt wird.

Was unsere Uebersetzung angeht, so findet sie den schönsten Lohn, wenn es ihr gelingt, eben durch die Verbreitung von Liszt's genialen Analysen nur etwas zur wahren Würdigung der herrlichen Tonschöpfungen Wagner's, zu ihrem Verständnisse, zur Beseitigung

der mitunter ſo kleinlichen, weder auf eigener Prüfung, noch auf Ueberzeugung begründeten Vorurtheile gegen ſein Syſtem und ſeine in demſelben fußenden Werke beizutragen. Mehr wollen wir nicht. —

Im Juni, 1852.

E. W.

Lohengrin,

große romantiſche Oper

von

R. Wagner,

und

ihre erſte Aufführung in Weimar

bei Gelegenheit

der Herder- und Göthe-Feſte

1850.

Richard Wagner hatte ſchon im Jahre 1847, als Kapellmeiſter des Theaters in Dresden, ſeine letzte Oper „Lohengrin“ vollendet. Im Jahre 1849 verließ er dieſe Stadt, noch ehe er ſein letztes Werk dort zur Aufführung gebracht hatte.

Mit dem Beginne des Jahres 1850 war man in Weimar beſchäftigt, den Zeitpunkt und die geeigneteſte und würdigſte Weiſe der Aufſtellung des Standbildes Herder's, das eben vollendet war, anzuordnen. Das mit dieſem Auftrage betraute Comite beſtimmte den 25. Auguſt, Herder's Geburtstag, zu dieſer Feier. Zu nahe aber war dieſer Tag dem 28. Auguſt, welcher im vorhergehenden Jahre als Säkular-Jubelfeier der Geburt Göthe's in ganz Deutſchland, und beſonders in Weimar, als eines der ſchönſten Nationalfeſte begangen worden war, als daß man nicht daran hätte denken ſollen, die Erinnerung jener ſchönen Feier bei dieſer Gelegenheit durch eine, derſelben würdige ſceniſche Kundgebung wieder zu begrüßen. Als man das Programm der beiden Feſttage beſprach, wurde beſchloſſen, am 25. Auguſt Herder's „Befreieten Prometheus“, deſſen Compoſition uns anvertraut wurde, aufzuführen, und am 28. Auguſt Wagner's letzte Oper „Lohengrin“ zum erſten Male zur Aufführung zu bringen.

So bildete dieſe merkwürdige Schöpfung einen Glanzpunkt der Feſtlichkeiten, die ſich vom 25. bis zum 28. Auguſt verlängerten, und fügte einen Namen mehr zu der langen Reihe glorreicher Namen, die ſich an den Weimar's knüpfen. Dieſer ſchien daher in dem Augenblicke, wo man das erſte Denkmal ſetzte einem der hervorragenden Männer, die eine ſo glänzende Kette bildeten, einen ſichern Beweis zu liefern, daß dieſe Kette weder geſprengt noch unterbrochen. Durch dieſe zwiefache und gleichzeitige Inauguration des Standbildes Herder's und der Oper Wagner's forderte Weimar den Genius der Zukunft auf, die Erinnerungen einer glorreichen Vergangenheit nicht aufzugeben, und gründete dieſer Vergangenheit zugleich einen belebenden Cultus, indem es das Leben und die Jugend ſeine Trophäen umkreiſen hieß, das einzige Mittel, ſie vor dem Schleier zu ſchützen, den Arachne ſo gern um dieſelben webt, ſobald Schweigen ſie umgibt, und welcher, ſo leicht er auch ſein mag, ſie dennoch den Blicken der jungen Geſchlechter entzieht, die ſich überhaupt wenig um Alles das, dem der Reiz der Lebensthätigkeit fehlt, kümmern.

I.

Die Menſchen, welche ſich durch den Glanz ihres Genies, die Macht ihrer Talente über ihres Gleichen erhoben und ſo treffend „die großen Menſchen“ genannt worden, ſind zu allen Zeiten der Gegenſtand eines Cultus geweſen, welcher ſich nach dem Grade der Civiliſation der Epochen, in denen ſie lebten, verſchieden geſtaltete. In der Kindheit des Lebens der Völker trug dieſer Cultus natürlich das Gepräge einer religiöſen Verehrung. Anfänglich glaubte man, daß diejenigen, in welchen ſich außergewöhnliche Eigenſchaften kund gaben, auch von einer, die andern Sterblichen überragenden Natur wären. Da man nicht im Stande, ſich die unerklärliche Quelle dieſer hohen Erſcheinungen, dieſer launenhaften Freigebigkeit der Natur, dieſer ſcheinbaren Ueppigkeit der Schöpfung, welche doch nur eines der erſten Bedürfniſſe der Menſchheit iſt, zu erklären; da die Erfahrung, dieſe düſtere und kalte Gottheit, welcher nie Jemand Weihrauch ſtreute, ohne welche jedoch unſer Geiſt in trauriger Weiſe feſtgebannt bliebe, noch nicht die lebendige und jugendfriſche Phantaſie der Völker ihres Farbenſchmelzes beraubt hatte, und dieſe noch nicht die Wohlthaten gewiſſer Myſterien empfangen konnten, ohne ihnen eine wunderbare Grundurſache zuzuſchreiben, als die unſeres eigenen Daſeins; da man die Thatkraft, welche dieſe offenbare, aber unbeſtimmte Macht ausüben kann, noch nicht zu erkennen vermochte, richtete man an die begünſtigten Weſen, welche ſie beſaßen, Gelübde, Bitten, Opfergaben, um dieſelben

günſtiger zu ſtimmen, und man erflehte ſelbſt nach ihrem Tode die Fortſetzung ihres ſchützenden und wohlthätigen Einfluſſes. Man wagte es indeß noch nicht, da man ſie auch den gewöhnlichen Gebrechen unſerer Hinfälligkeit unterworfen ſah, ihnen eine göttliche Weſenheit zuzuſchreiben, und die poetiſche Metapher der Völker nannte ſie: Halbgötter. Wie viele Jahrhunderte ſpäter rechtfertigte ein chriſtlicher Dichter, über die außerordentliche Erſcheinung eines über alle andern Menſchen erhabenen Menſchen ſinnend, dieſes primitive Vorgefühl, indem er ſagt: Das Genie iſt nur ein ſtärkerer Wiederſchein der Gottheit!*)

Dieſes Flehen der ſchüchternen, von kindlicher Dankbarkeit bewegten Unwiſſenheit, die weder mit geizender Genauigkeit das Attribut maß, noch erwog, welches die Dankbarkeit, oder die Furcht einem geſegneten, oder gefürchteten Namen beilegt, verlor ſpäter ſeine abergläubiſche Ueberſpannung eben ſowohl, wie jenes Zagen und Fürchten, welches ſich in die Gebete und Opfer miſchte, denen geweiht, in welchen man eine Macht erkannte, deren Grenzen man nicht ahnte. Da die geſellſchaftlichen Verhältniſſe durch immer ausgebildetere Inſtitutionen feſtgeſtellt worden, fand die Schwäche des Einzelnen, durch die Geſammtkraft jener geſtärkt, in ihrem Schooße immer weniger ſchwankende Garantieen für die eigene Sicherheit, und die Nationen flüchteten ſich nicht mehr um hervorragende Menſchen, wie in das Bereich eines ſchützenden Aſyls. Man warf ſich nicht mehr vor ihnen nieder, wie vor übernatürlichen Weſen; aber dem Grauen der Ueberraſchung folgte eine überſpannte Bewunderung, und man verherrlichte ſie, indem man ſie Helden und Weiſen nannte. Erzählt wurden ihre Handlungen, geſammelt ihre Worte, und das entzückte Erſtaunen ihrer Zeitgenoſſen vererbte den kommenden Geſchlechtern die Kunde ihrer Thaten. Von ihrer Größe ergriffen, ſammelte die Phantaſie des Volkes allmälig um ihr Andenken einzelne Thaten und Begebenheiten, analog

*) Manzoni: Il cinque Majo. Die berühmte Ode auf Napoleon's Tod.

mit den wirklichen Abenteuern ihres Lebens, ihre Anſprüche auf den Ruhm alſo vervielfältigend, und ihnen ſo ein, poetiſch reich mit allegoriſchen Reliefs verziertes Piedeſtal ſchaffend, über welchen ihr Bild ſich den Blicken der Nachkommen, erhaben und idealiſirt aufbaute.

In dem Maße, wie die Aufklärung, die Civiliſation ſich verbreitete, wie ſich der Standpunkt der Erkenntniß hob, wie ſich Haß und Neid über die Männer der Erfindung und des Fortſchrittes herſtürzten, wie die Geſchichte mit der einen Hand die Fabel von ſich abwies, und mit der andern die Gerechtigkeit herbeirief, ſchwanden auch die Vergötterungen, voll eines aufrichtigen religiöſen oder poetiſchen Glaubens. Man verwarf das Wunder; man glaubte nicht mehr, weder an himmliſche Herkunft, noch an himmliſche Offenbarungen; man begrenzte die Bedeutſamkeit der Thaten; man forſchte dem Beweggrunde der Tugend nach, und ehrte die Menſchen von erhabenen, ungewöhnlichen Fähigkeiten durch Denkmale, denen man ihren Namen gab. Nach dem Tempel war das Gedicht gekommen. Das Gedicht wurde durch die Ehrenſäule erſetzt. Der lebenden Anbetung war der hochherzige Enthuſiasmus gefolgt. Er veränderte ſich in ein abſtraktes Urtheil.

Dann kamen die Zeiten, wo die, aus ihrem Urzuſtande der Ohnmacht und Unerfahrung hervorgegangenen Menſchen, zu den Kenntniſſen des reifern Alters, zum Beſitz ungeheurer moraliſcher und materieller Kräfte, zu einer mächtigen Entwickelung der Civiliſation gelangt, dergeſtalt von ihrem Intereſſe, ihrem Ehrgeize, ihrer Verweichlichung in Anſpruch genommen wurden, daß ihrem Daſein wenig Zeit zur Bewunderung des Genies übrig blieb. Indeß wehte ein neuer Hauch über die Erde, und die, unter dem Sporn einer unbewußten Begeiſterung ſchauernden Völker trennten ſich nicht allein nach verſchiedenen Heimathländern, ſondern auch nach verſchiedenen Religionen. Der religiöſe Fanatismus verband ſeinen Haß und ſeine Zwietracht mit der der Nationalitäten. Dieſes Unglück, das indeß nur ein Fortſchritt, indem es dem Gefühl ein Uebergewicht

über das materielle Intereſſe verlieh, mußte nothwendig den Zauber des Genies und des Talentes vermindern; man fuhr fort, ihre Gaben zu benutzen, vernachläſſigte es aber, ihnen zu danken. Dem Schrecken einer Verwirrung zum Raube, welche die Rohheiten der neuen Barbarei und die Verfeinerungen der alten Entſittlichung eben entſetzlich machte, konnte das Mittelalter die Größe nur in der Frömmigkeit gewahren, wollte es nur die Heiligkeit anbeten, und bewunderte nur die Sittenreinheit. Es ſprach die großen Könige heilig; es betete auf den Gräbern der Blutzeugen; es ſchenkte Bewunderung den keuſchen Tapfern und ſchuf die Ritter des heiligen Graal. Des Schmerzes Uebermaß macht unempfindlich gegen Alles, was ihm keine unmittelbare Linderung bietet, und kommen des Schickſals Schläge zu häufig, kann weder das Genie, noch das Talent eine ſo wirkſame Linderung ſchaffen, als die der Hoffnung auf das Jenſeits. In dieſem Gewirre ſo vieler ſich entgegenſtrebender Elemente, die durch ihre brauſende Gährung aus dem Grunde dieſes Chaos eine ſchönere Civiliſation erſtehen laſſen mußten, ward außerdem die individuelle Gewalt der Souveräne ſelbſt auf eine eigenthümliche Weiſe durch die Gewalt der Dinge beſchränkt. Das Genie hatte nur eine geringe Aufgabe. Es konnte nur glänzen. Aber der unſterbliche Glanz ſeiner Fackel ſollte erſt ſpät nachher erkannt werden. Nur in den ruhigen Betrachtungen eines friedlichen Daſeins war es eine Möglichkeit, ihm die Huldigungen darzubringen, die man den Wohlthaten ſeines Lichtes ſchuldete, welches es über die Finſterniß ſo vieler blutigen Kämpfe verbreitet hatte. Als Ruhe dieſen Kämpfen folgte, war es die Sache aufgeklärter Männer, welche die Vergangenheit erforſchten, um die Geneſis der Verwirrungen und der Unfälle zu enträthſeln, in deren Mitte die Ideen und Probleme ſo lange verharrten, gleich wandelnden, glänzenden oder erloſchenen Sternen, jenen Urcultus der großen Menſchen, wenn auch nicht mehr in ſeiner grandioſen und poetiſchen Mythologie, ſo doch in der gerechten Dankbarkeit herzuſtellen, die dieſen Erwählten, den Trägern der Gaben und Wohlthaten, welche

die Vorſehung durch ihre Vermittlung über die Menſchheit verbreitet, zukömmt, ſelbſt dann, wenn ſie weder den Sinn ihrer geheimnißvoller Sendungen kennen, noch die Eigenſchaft der Früchte, welche die neuen Zweige tragen müſſen, die ſie auf den alten Baum der Erkenntniß des Guten und des Böſen pfropfen, der uns, nachdem er uns ſo Manches gelehrt hat, über ſo Vieles noch in der Unwiſſenheit läßt.

In dieſem Augenblicke ging der bewundernde Impuls nicht mehr vom Volke und von den verblendeten Maſſen aus, ſondern vom gebildeteren, aufgeklärteren Theile der Geſellſchaft, und ſo mußte der, den außerordentlichen Menſchen geſpendete Tribut des Enthuſiasmus ſich auch nothwendiger Weiſe von dem früheren unterſcheiden, und ſich mit dem Charakter einer andern Anſchauungsweiſe bekleiden. Ehemals hatte man vorzüglich die Männer verherrlicht, welche, ſich an die Spitze der Nationen ſtellend, deren Herrſchaft nach Außen und ihre Wohlfahrt nach Innen vergrößerten: die erobernden Alleinherrſcher und die geſetzgebenden Fürſten, oder auch die Männer, welche ihrem Lande irgend eine glückliche Entdeckung oder eine wohlthätige Erfindung hinterließen. Aber je mehr ſich der menſchliche Gedanke der Analyſe hingab, und je mehr derſelbe die Thaten und die Geſetze, welche die größte Beiſtimmung erlangt, als vorübergehend betrachtete, um ſo weiter ſah er das Feld der noch zu machenden Entdeckungen ſich vor ſeinen Blicken ausdehnen, und um ſo mehr beurtheilte er die individuellen Entdeckungen als vereinzelte und fragmentariſche. Er wandte jetzt ſeine Bewunderung und ſeinen Enthuſiasmus den Menſchen zu, deren Beruf es war, den Kreis der Ideen zu erweitern, die Gefühle des Schönen zu wecken, ein mächtiges Sehnen zu beleben, glückliche Verbeſſerungen in's Leben zu rufen und zu edlen Wünſchen anzuſpornen, und ſo errangen ſich Größen, die ſonſt nur ſecundär erſchienen, Rang und Platz neben denjenigen, die urſprünglich die Aufmerkſamkeit der Völker ausſchließlich angezogen; und daher ſehen wir in unſern Tagen Männer der That und Männer des Gedankens ebenfalls

theilhaft der Ehrenbezeugungen, die eine gerechte Pflicht uns den Einen, wie den Andern spenden heißt. Diejenigen, welche im Stande sind, irgend ein, in seiner Art hervorragendes Verdienst zu würdigen, vereinigen sich und streben mit Eifer und Ausdauer, würdige Beweise der Achtung zu finden, die sie für die Männer hegen, welche die ersten auf ihrer Bahn waren. Die weniger gebildeten Massen, durch diese Aufforderung der Intelligenz aufmerksam gemacht, entsprechen derselben mit Enthusiasmus und unterstützen freigebig jene edlen Bemühungen. Dieser zwiefachen Thätigkeit, dieser Uebereinstimmung der freigebigen Begeisterung verdanken wir die schönen Denkmale, die sich aller Orten zur Erinnerung an die Männer erheben, welche zum Ruhme ihres Vaterlandes beitrugen; und in frommem Wetteifer will eine jede der Städte einen Beweis der Dankbarkeit besitzen, die sie denen hegen, welche den Wiederglanz des Ruhmes über sie ausgossen.

Handelt es sich jetzt darum, ein solches Denkmal zu gründen, so wird man, mit geringen Ausnahmen, bemerken, daß ein Standbild der Männer, deren Andenken man verewigen und volksthümlicher machen will, an dem Orte ihrer Geburt, ihres Todes oder ihres gewöhnlichen Aufenthalts errichtet wird. Diese Art der Verherrlichung hat den Vortheil, daß sie in gewisser Beziehung für die kommenden Geschlechter das Dasein jener bevorzugten Wesen verlängert. Es scheint, daß man, indem man den Marmor oder das Erz zwingt, für immer den Blicken ihrer Landsleute ihre schönen Züge, ihre edle Haltung wiederzugeben, sie selbst beschwört, auf immer den Ehrenbezeugungen beizuwohnen, welche ihrem Genie, ihren Werken, ihren Diensten gespendet werden, auf immer durch ihre feierliche Gegenwart Theil zu nehmen an dem Geschick ihres Vaterlandes, durch ihr Andenken seinen künftigen Ruhm zu heiligen und ihm in Gefahren als Palladium zu dienen, indem sie die Nachkommen und Erben mit dem Wunsche beseelen, sich ihrer und ihrer Erinnerung würdig zu machen. Schwerlich dürfte man eine achtungsvollere und zugleich zartfühlendere Gedächtniß-

feier finden, und eine geeignetere Weiſe, einem, der Liebe zum Ruhme, Schönen und Nützlichen geweihten und oft ſogar geopferten Leben die wohlverdienten und ſchuldigen Huldigungen darzubringen.

Der Kunſt des Bildhauers eröffnet dieſe Vorliebe zu Standbildern zugleich eine reiche Quelle der Begeiſterung. Sie gibt ihm Gelegenheit, öfterer aus der Sphäre des Gefühls und der reinen Idee herauszutreten, um die der Geſchichte und der Verkörperung beſtimmterer Ideen zu wählen, welche ſonſt nicht im Kreiſe der Beredtſamkeit des Meißels gefunden werden. Gezwungen, nicht allein die Größe der Männer, die er für kommende Jahrhunderte wieder zu erwecken berufen iſt, genau zu erkennen, ſondern auch dergeſtalt in ihr geiſtiges Weſen zu dringen, daß er zur klaren Anſchauung der Belebung gelangt, welche dasſelbe über ihre Perſon verbreitete, zur Anſchauung des milden und ſchüchternen Wiederſcheines, durch welchen jenes aus ihren Blicken drang, oder der gebietenden und beſtimmt ausgeſprochenen Umriſſe, die es ihren Bewegungen verleiht, findet der Bildhauer alſo, um zu der Menge zu reden, eine ihr vertrautere, verſtändlichere und theurere Geſtalt, und ſetzt ſich ſo in eine unmittelbarere Verbindung mit der Menge. Da die Standbilder meiſt erſt nach dem Tode ihrer Modelle den Künſtlern in Auftrag gegeben werden, ſo wird dieſer hierdurch auf der einen Seite um ſo leichter, auf der andern um ſo ſchwerer. Wenn der Künſtler auch der Anforderung einer ſtreng materiellen Aehnlichkeit enthoben iſt, ſo ſieht er ſich aber auch dagegen jener ſo tiefen Beobachtungen beraubt, welche uns zuweilen in dem erſten Augenblicke die verborgenſten Eigenthümlichkeiten einer erhabenen, und eben dadurch geheimnißvollen und in ſich abgeſchloſſenen Seele, begreifen laſſen. Linie für Linie muß er nach einer Maske oder nach einem ſtummen Bildniſſe das Leben und den Ausdruck wieder zu bilden ſtreben, deren Geheimniſſe er in der Geſchichte und in den Werken desjenigen, den er gleichſam wieder in's Leben zu rufen beſtimmt iſt, ſuchen muß. Er ſieht ſich genöthigt, dieſe Werke bis in ihr innerſtes Weſen zu ſtudiren, und ihre Schleier durch eine geheimkräftige Deſi-

nitionsgabe zu lüften. Er muß selbst Dichter sein, um die Poesie unter der Prosa des Daseins zu erkennen, und nicht selten muß er die Prosa aus der Fülle der Poesie zu scheiden wissen. Er muß begreifen, was Werk der Begeisterung in Vergleich zu dem, was nur Werk des Willens war; er muß die Worte, welche das Schicklichkeitsgefühl des Herzens oder des Verstandes eingaben, wohl von denen zu sichten wissen, die sich wie ein unwillkürlicher Seufzer aus dem Innersten der Seele hervordrängten; er muß die durch die Nothwendigkeit der Zeiten und Ereignisse hervorgegangenen Handlungen zu bestimmen wissen, und diejenigen ahnen, die der natürliche Impuls heischt.

Betrachtet man das Standbild Herder's, welches man eben in Weimar feierlich eingeweiht hat, so kann man nicht umhin, das hohe Verdienst des Bildners zu würdigen, welcher dem Tode zu entreißen suchte, was derselbe schon verschlungen, und Ehrfurcht gebietende Verhältnisse der Gestalt, welche die höchsten Eigenschaften der Seele adelten und verschönerten, zu verleihen bemüht war. Dieses Standbild, durch Schaller in München ausgeführt, ist vorzüglich beachtungswerth durch die Feinheit seiner Auffassung. Es bekundet dasselbe eine genaue Kenntniß und eine geistreiche Würdigung dieses großen Mannes, so wie seine Schriften ihn uns erkennen lassen. Die milde Heiterkeit, die Stirne ohne Falten und ohne Sorgen, das liebreich friedliche Lächeln, der mehr verständige als durchdringende Blick, den wir, stellen wir uns Herder lebend vor, zu sehen vermeinen, dies Alles ist mit einem eben so hohen Adel der Haltung, als hoher Güte des Ausdrucks wiedergegeben. In seiner Rechten hält Herder eine Rolle, auf der sein, von ihm gewählter Wahlspruch angebracht ist: „Licht, Liebe, Leben", den auch Karl August auf seine Gruft eingraben ließ; eine weniger romantische, aber erhabenere Inschrift, als die, mit der Wieland sein Grab-Denkmal versah.*)

*) Wieland ist in Oßmannstedt, einem kleinen, etwa eine Stunde von Weimar entfernten Landsitze, der ihm gehört hatte, begraben. Auf

Dieſe Hand iſt nicht allein von einer großen Schönheit und ſeltenen Vollendung, aber ihre Bewegung iſt voller Feſtigkeit und Energie, welche mit der Stellung der Figur übereinſtimmt, und ihrer ganzen Haltung die Würde gibt, welche den Apoſtel der Humanität, der er einen ſo aufrichtigen und glühenden Cultus weihte, charakteriſiren mußte. In der Neigung des Kopfes, in den Falten des Geſichtes, in dem, was die Augen ſagen, erkennt man ſogleich dieſe ſo leicht erregte und beſtändig bewegte Empfindlichkeit, welche Herdern gleichſam zwang, mit ſo vieler Geduld den verſchiedenen Ausdrucksweiſen nachzuforſchen, in denen ſich die natürliche Empfindſamkeit in dem erſten Lallen der Volkspoeſie der verſchiedenſten Nationen ausſpricht. Schaller hat in dem Eindrucke, welchen ſein ſchönes Standbild macht, geſchickter Weiſe den wiederzugeben gewußt, welchen der Dichter-Philoſoph auf ſeine Zuhörer machen mußte, und welcher noch in der Seele ſeiner Leſer hervorgerufen wird, denn wir verdanken ihm große Gedanken, die wahrhaft aus dem Herzen kamen und mächtig und erhebend auf die Richtung der Geiſter Deutſchlands wirkten, wie auch liebliche Dichtungen voll reizender Naivität, überreich an frommem Aufſchwung, tugendhafter Begeiſterung und lieblichen Illuſionen; denn derjenige, welcher ſo innig unſere beſſern Neigungen kannte, ſchien gefliſſentlich nicht wiſſen zu wollen, wie dieſelben ſich in der menſchlichen Seele

---

einem dreiſeitigen Obelisk ſieht man auf der einen Seite als Zeichen der Unſterblichkeit einen Schmetterling über dem Namen der Chriſtine Brentano, ſeiner vertrauten Freundin, auf der andern Seite zwei in einander geſchlungene Hände und den Namen ſeiner Gattin, und auf der dritten eine Lyra über ſeinem eigenen Namen. Der Obelisk iſt mit folgender Inſchrift umgeben: Die Liebe und die Freundſchaft im Tode vereinigt. Die Särge der drei Perſonen ſind wirklich an dieſer Stelle beigeſetzt. Wieland hatte bei ſeinem Tode eine kleine Summe beſtimmt, welche ſo lange verzinſt werden ſollte, bis daß ſie hinreichte, ein eiſernes Gitter zum Umſchluß dieſes Ortes zu bezahlen. Dieſes Gitter iſt mehr als dreißig Jahre nach ſeinem Tode errichtet worden!

abſtumpfen und verflachen, um energiſchere und heftigere Leidenſchaften in ihr herrſchen zu laſſen.

Das Standbild lehnt ſich faſt an die Domkirche, wo Herder gewöhnlich predigte. Erſt nach heftigen Debatten wurde dieſe Stelle gewählt; indem viele Perſonen, nicht ohne annehmbare Gründe aller Art, wünſchten, daß man eine andere Stelle gewählt hätte. Wir wollen nicht genauer die dogmatiſche Orthodoxie dieſes Denkers beleuchten. Er liebte das Chriſtenthum, als die mildeſte aller Glaubenslehren und bewunderte die römiſche Kirche, als die Feſteſte aller Regierungen, was uns beinahe zu dem Schluſſe bringen könnte, daß er nahe daran war, mehr Katholik, als Chriſt zu ſein. Wir begreifen die ſcheinbare Schicklichkeit wohl, der man gehorchte, indem man dies Denkmal nahe am Tempel aufſtellte, wo Herder ſeit einer ſo langen Reihe von Jahren ſeine geiſtlichen Amtspflichten ausübte; aber wir können nicht umhin, zu geſtehen, daß der Theil des Parks, der einer der ſchönſten Straßen der Stadt gegenüber liegt, und wo diejenigen, die mit der jetzigen Stelle nicht einverſtanden, das Standbild errichtet zu ſehen wünſchten, uns viel vortheilhafter für ſeine moraliſche und materielle Wirkung geſchienen hatte. Wir kennen den Einwurf, welchen man einem Projekte machen würde, das ein bronzenes Standbild mit Bäumen umgäbe; aber dieſer Einwurf würde in vorliegendem Falle weniger ſtichhaltig ſein, wegen der goldigen, hellen und glänzenden Farbe des Metalls, das man zu Herders Statue verwandte, und welches auf einem Hintergrunde alter dichter Bäume, deren düſtres Laub einen beinahe ſchwarzen Vorhang bildet, lebhafter abſtechen würde, als von einer grauen Mauer, gegen welche die Statue jetzt gelehnt ſcheint, da die Beſtimmung des Platzes als Markt, nicht erlaubte, dieſelbe in ſeiner Mitte, wie es natürlich geweſen, zu errichten. In einer maleriſchen und ländlichen Umfaſſung mit dem idylliſchen Sinne Herders und ſeinen ſo reinen Neigungen für die Scenen einer lachenden Natur ſo ſehr übereinſtimmend, würde das Standbild das traurige Gefühl nicht angeregt haben, welches der ſtete Gegenſatz

zwischen einer, vor Jahrhunderten mit so demüthigem und warmen Glauben erbauten Kirche und dem glänzenden, zur Ehre eines ihrer Seelsorger errichteten Denkmals erweckt, welcher nur noch einen Mythus auf denselben Altären suchte, auf welchen, nach dem Glauben anbetender und hoffender Völker, Gott selbst herniederstieg.

Die Inauguration dieses Standbildes fand am 25. August, dem Tage, wo Herder 1744 geboren worden, Statt. Dieses Datum, wie auch das seines Todes, der 18. Dezember 1803, ist auf das Piedestal von grünlichem Marmor eingegraben, das außerdem noch die Worte zeigt: **Von Deutschen aller Lande.** Diese Inschrift bezieht sich auf die zahlreichen und bedeutenden Gaben, welche von Deutschen, in Frankreich, England und besonders in Amerika ansäßig, auf die zu diesem Ende 1844 eröffnete Subscription eingesandt wurden, welche zuerst die Freimaurerlogen in Darmstadt und Weimar bei der Feier des hundertjährigen Jahresgedächtnisses der Geburt eines der ersten Philosophen des Humanitarismus in Anregung brachten. Am Abende des 24. August, dem Vorabende dieses Festes wurde im Theater „der befreiete Prometheus" aufgeführt, den Herder für die Scene gedichtet hatte, und welchen er neben einigen andern Gedichten in Gesprächsform, die weniger allgemein bekannt sind: Dramatische Scenen nannte. Unter denselben schien uns der befreiete Prometheus sich vor den Andern durch das Colorit des Gefühls, durch eine Zusammenstellung von Ideen auszuzeichnen, deren erhabene und harmonische Gesammtheit als eines der besten Gemälde betrachtet werden kann, welches eine der edelsten und erhabensten Inspirationen dieses Dichters schuf. Wie er es selbst angedeutet hatte, mußte sich die Musik natürlicherweise mit den hohen Empfindungen vereinigen, welche diese Dichtung in uns erwecken sollte. Außerdem war es eine Unmöglichkeit, dieses Werk in Scene zu setzen, ließ man nicht durch Gesang und Instrumental-Musik die tiefen und erhabenen Gefühle näher und bestimmter bezeichnen, von welchen der Verfasser in seinen Worten nur einen Entwurf gibt, der indeß, nach seinem Verdienste, mit den

Cartons verglichen werden könnte, welche die großen Meister als Muster für Teppiche oder Mosaiken gezeichnet haben, und welche man noch als kostbare Reliquien aufbewahrt. Der Dichtung selbst ging daher eine große Ouvertüre vorher, und ausgeführt wurden die Chöre, die wir für diese Gelegenheit componirten. Die Dialoge wurden von den Schauspielern deklamirt. Die Art und Weise, wie das Ganze in Scene gesetzt, das Erscheinen der Personen in antikem Costüm in einer Vorstellung die sich, ihrer Natur nach, mehr dem Oratorium als dem Drama näherte, durch das Nichtvorhandensein der dem Letztern nothwendigen Handlung, brachten eine Wirkung hervor, die den Beifall des Publikums erhielt; man schien eine Reihe von Gemälden vor sich zu sehen, deren Gestalten den Ausdruck des Gesanges mit dem ihrer Stellungen verpaarte.

Am Morgen des 25. August zogen einige Bataillone der Bürgerwehr, die Zünfte der Stadt mit ihren alten im Winde flatternden Bannern, geschmückt mit altfränkischen Wahlsprüchen auf und versammelten sich mit Deputationen der Behörden, der Magistratur, des Lehrerstandes u. s. w. u. s. w. auf dem Platze, in dessen Mitte, dem noch verschleierten Standbilde gegenüber, sich die für die großherzogliche Familie bestimmte Tribüne erhob. Rath Schöll hielt als Vorsitzer des Comité's, dem die Leitung des ganzen Unternehmens anvertraut gewesen, die Festrede, nach welcher die Statue enthüllt ward, während Chöre Verse sangen, in welchen, wie unendliche Echo die Worte: Licht, Leben, Liebe wiedertönten, die Herder zu seiner Devise wählte, indem er mit denselben ein A und Ω umgab. Nachdem das Standbild feierlichst der Obhut des Bürgermeisters übergeben worden, hielt ein alter Freund und College des großen Mannes, der mehr als siebenzigjährige Rath Horn, als Schluß der Feier noch eine Rede.

Unter den zahlreichen Gästen, welche, der Feier selbst wegen, nach Weimar gekommen, führen wir nur an den Bildhauer Schaller, welcher das Standbild verfertigte, Ernst Förster aus München, Dingelstedt, welcher den schönen, bei Gelegenheit der Erin-

nerungsfeier an Göthe's hundertjährigen Geburtstag vor der Aufführung des Lohengrin gesprochenen Prolog dichtete, Gutzkow, der eben mit der Herausgabe seines zehn Bände starken Romans „Die Ritter vom Geiste" beschäftigt, ein neuer Orden, in dem er mit vollstem Rechte die höchsten Grade beanspruchen kann; Chorley, der gewandte und geistreiche Verfasser von „Music and Manners in Germany", ein geschmackvoller Publizist voll feinen und wohlwollenden Spottes, in seinen Anforderungen in Angelegenheiten der Kunst verständig und maßhaltend, in seiner Kritik mäßig und gerecht, und, mit einem seltenen Takte, es wohl verstehend, die Rechte der unumgänglich nothwendigen Regeln zu vertreten, ohne die Versuche wißbegieriger und erfindungsreicher Fantasieen zu entmuthigen.

Wir hätten gewünscht, daß, gemäß dem Fest-Programm, Haendels „Messias" am Abende des 25. in der Domkirche zur Aufführung gekommen wäre. Die zahlreichen Tonkünstler, gekommen, um das gigantische Werk Wagner's zu hören, dessen Namen schon die gesammte musikalische Kritik Deutschlands in Anspruch nimmt, hätten gewiß gern diesen einfachen und erhabenen Akkorden eines Styls gelauscht, von welchem wir noch so weit entfernt sind, und hätten vielleicht einen neuen Reiz darin gefunden, die durch ein Paar Meisterwerke hervorgebrachten Eindrücke zu vergleichen, welche von eben so verschiedener Gattung, wie die dorischen Säulen verschieden von den ägyptischen, deren massenhafte Schafte von den reichsten Capitälen überragt sind, in welchen sich die gefälligsten Linien mit dem reizendsten Laubwerke durchschlingen. Ein bedauernswerthes Mißverständniß verhinderte die Aufführung dieses Oratoriums, das man eben gewählt hatte, weil sein in Deutschland gesungener Text eine durch Herder selbst gefertigte Uebersetzung des englischen ist.

Die einst von Herder bewohnten Zimmer waren ausnahmsweise dem Publikum bei dieser Gelegenheit geöffnet. Herr Röhr, welcher dieselben als Nachfolger in seinem Amte nach ihm bewohnte, aber auch schon nicht mehr unter den Lebenden ist, hatte sie ganz

in dem Zuſtande erhalten, wie ſein berühmter Vorgänger dieſelben verlaſſen. In einem kleinen blauen Saale ſah man mehrere Bildniſſe Herder's, welche, wiewohl nach der Natur gemalt, weit entfernt, uns den Gefeierten mit ſo vieler individueller Wahrheit wiederzugeben, wie Schaller's Standbild. Indem wir dieſe Bemerkung machten, ſagten wir uns, daß, wenn es dem Dichter wie dem Künſtler überhaupt vorkommt, ſich zu täuſchen, das Schöne ſuchend, wo es nicht zu finden, ſo wurde ihnen aber, als Erſatz allein die Macht verliehen, es dort aufzufaſſen, wo es Andern entgeht, und es vor Aller Blicken in ſeinem lichteſten Glanze erſcheinen zu laſſen. Beſchuldigt man ſie zuweilen, und nicht mit Unrecht, der Täuſchungen vor gewiſſen Wirklichkeiten, ſo können ſie hinreichenden Troſt finden, indem ſie fühlen, daß es deren andere und weit ſchönere gibt, die ſie nur allein zu verſtehen und zu entdecken im Stande ſind.

In dieſem Zimmer ſah man mehrere ſorgfältig aufgehobene Reliquien, ſo unter andern eine ſeidene Mütze, von der Hand der Großherzogin Amalia gearbeitet, deren reine und erhabene Seele für Herder's Lehre ſo voller Menſchlichkeit, und für ſeine ſo einnehmende Perſönlichkeit eine noch lebendigere Sympathie empfand, als für die kühnern und mächtigern Geiſteskräfte der andern berühmten Männer, mit welchen ſie ſich umgab, und dieſer gegenſeitig ſo würdigen Freundſchaft das rührendſte Zeugniß der ſchönſten Ergüſſe ihres Herzens widmete. Neben dieſem Andenken lag die Feder, welche Herder's ſchwach werdende Hand zuletzt berührt hatte, und die ihm einſt zugehörende Bibel, die auf ihrem verſchabten Saffian noch in goldenen Buchſtaben die Chiffre: J. G. Herder zeigte. Mit einer gewiſſen Andacht näherten wir uns dieſem Buche und ſuchten mit aller Ehrfurcht, welche die Ueberreſte der großen Werke großer Geiſter gebieten, ob nicht eines der zahlreichen Blattzeichen ſich noch an einer der Seite befand, über welche er ſeine gelehrten apologetiſchen, ſo viel bewunderten Gloſſen ſchrieb. Wir verſuchten es auch, uns in die Stunden zu verſetzen, in welchen der

Philosoph mit den durch des Winters Kälte starrenden Händen die Blätter umschlug, flammend durch so viele glühenden, von der hebräischen Poesie darin niedergelegten Bilder; wir versuchten, die Eindrücke in uns hervorzurufen, welche auf diese so sanfte Fantasie die Verse machten, in denen sich so feurige Leidenschaften, so gewaltige Schmerzen und so gebieterische Geisteserhebungen aussprechen. Beim 18. Psalm öffnete sich das Buch vor uns. Indem wir diese düstre und hehre Schilderung des Untergangs der gesammten Natur, der Vertilgung der Schöpfung beim Herannahen des Herrn lasen, dieses Gottes Israel, der es nicht verschmäht, bei dem Flehen eines seiner Diener in seiner Majestät zur Hülfe zu erscheinen, fragten wir uns, ob der Apostel der Humanität die hehre Pracht des Gefühls, welche der königliche Prophet in der üppigen Fülle seiner Bilder barg, und die erhabene Leidenschaft, welche diese heilige Ode athmet, eben so lebendig in sich aufgenommen, wie den ruhigern lyrischen Ausdruck des folgenden Psalms?

Man wird gleichsam gezwungen, darüber nachzudenken, wenn man sich in Weimar, dieser Stadt, wo Männer, die sich das Recht streitig machen konnten, ihrer Epoche ihren Namen zu geben, sich während der glänzendsten Periode des deutschen Schriftenthums vereinigt fanden, das Standbild Herder's vor dem eines Andern erheben sieht. Diese Thatsache ist nicht ohne Bedeutung, und wir möchten glauben, daß ihre Grundursache in der Kraft der Sympathien beruht, gegründet auf einem Gefühle der Humanität. Wie groß auch immer die Ueberraschung und die Bewunderung sein mögen, welche das mehr dichterische Talent in uns erregt, wie das eines Wieland's, die Leyer, welche die edelsten Akkorde tönt, wie die Schiller's, der umfassendste Verstand, wie der Göthe's; die Menschen preisen zu allererst denjenigen, der sich auf die Wohlthaten des Lichtes berief, die erste Bedingung unserer Größe, auf die Rechte des Lebens, erste Grundlage der Gesellschaften, auf die Gesetze der Liebe, erste Quelle ihres Glückes und ihrer Beständigkeit: Licht, Liebe, Leben, — Alpha und Omega der Civilisation!

Schiller's und Göthe's Standbilder erheben sich schon in Stuttgart und Frankfurt, aber es ziemte sich wirklich, daß Herder's Standbild zuerst in Weimar errichtet wurde, wo man bald, dessen sind wir gewiß, auch die anderer großen Männer, deren Vorliebe für diese Stadt ihr Ruhm gewesen ist, errichten sehen wird, so wie das des Fürsten, der sich eine Ehre daraus machte, dieselben um sich her zu versammeln. Wenn es sich ziemte, sagen wir, daß Weimar zuerst Herder's Monument besaß, so liegt der Grund darin, daß Weimar's Geschichte uns eine lange Reihe Herrscher zeigt, die von innigster Liebe der Humanität lebendig durchdrungen waren. Sie waren gut, sorgsam für das materielle Wohl ihres Volkes, religiös, gewissenhaft, der Aufklärung einen so nachhaltigen Schutz gewährend, daß ihre Regierungen zu wiederholten Malen die glänzendsten Epochen für die Wissenschaften und schönen Künste bezeichneten. Wir führen hier einige Strophen aus Dingelstedt's Prolog an, in welchem in beredter Sprache die Ideen, die wir aussprechen möchten, indem wir von diesem Thüringen reden, das schon so oft gepriesen und besungen wurde, wieder gegeben sind.

— — — — — — — — — —

„Hoch schimmert über deiner Berge Zinne
Ein dreifach Sternbild der Vergangenheit,
Die Wartburg tönt vom süßen Lied der Minne,
Von Landgraf Hermann's heißem Sängerstreit;
Aus Herzog Wilhelm's fruchtbarlichem Orden
Erklingt dein Lob in preisenden Akkorden,
Und neu ersteht, ein Zeuge dieser Stunde,
Karl August's wunderbare Tafelrunde.“ *)

*) Man vergl. De la Fondation-Goethe à Weimar par Franz Liszt (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1851) p. 9 bis p. 57. Wir finden hier, neben einer Skizze der Geschichte der Landgrafen von Thüringen und der Herzoge von Weimar, ein lebendig schönes Bild dessen, was diese Geschlechter im Laufe der Jahrhunderte für nationale Verfeinerung und Veredlung, für deutsche Versittlichung im Allgemeinen gethan haben. In meisterhaft gezeichneten Umrissen, welche sich aber jede, dem wahre

„Da nahen ſie in feierlichem Zuge:
Des Dichterfürſten hehre Majeſtät,
Der Sänger mit dem idealen Fluge,
Der Hohepriester der Humanität,
Der Freund antiker Grazien und Gamönen,
Und mitten drin der Schöpfer dieſer ſchönen
Und reichen Welt, der aus der kleinen Raute
Von Weimar Deutſchlands ew'gen Lorbeer baute.*)

„Sie waren unſer, alle dieſe Sterne,
Die einſt mit ihrem Licht die Welt erfüllt;
Hier ſtanden ſie vereinigt, eh' die Ferne
Des Grabes ſie zerriſſen und verhüllt.
Im Monument mag Schwaben oder Franken
Den todten Helden ſpät und reuig danken:
Wir haben die lebendigen beſeſſen
Und nimmermehr verſtoßen, noch vergeſſen!

„Und ſiehe da: den wir zuerſt verloren,
Zuerſt von allen in die Gruft verſenkt,
Der wurde jüngſt uns wiederum geboren,
Zum zweitenmal im eh'rnen Bild geſchenkt.
Er kommt zurück. O käme mit ihm wieder
Die gold'ne Zeit der Minn'- und Meiſterlieder,

---

haft Schönen empfängliche, Fantaſie ſofort zu vollendeten Bildern umſchaffen wird, ſtellt uns Liszt in dieſer geiſtreich geſchriebenen Abhandlung Zeitverhältniſſe wie Perſönlichkeiten, ihre Wechſelwirkungen, wie ihren Einfluß auf den Fortſchritt national deutſcher Entwickelung und Bildung eben ſo anziehend als bündig klar dar. Ueber dem Ganzen weht friſch und lebenskräftig der allbelebende Hauch des Genies. Es trägt die Darſtellung das Gepräge einer eben ſo genial geiſtreichen als gründlichen Auffaſſung dieſer in der Culturgeſchichte Deutſchlands ſo höchſt wichtigen, ſo entſcheidenden Thatſachen und Verhältniſſe, weshalb wir uns auch verpflichtet fühlten, unſere Leſer noch beſonders auf dieſe Abhandlung hinzuweiſen. A. d. Ueb.

*) Anſpielung auf den Rautenzweig, welcher das Wappen der ſächſiſchen Häuſer durchkreuzt.

Das reine Aller menſchlicher Ideen,
Die wir ſo tief durch ihn erfaßt geſehen!

— — — — — — — — — —

„Das, Weimar, ſei dein Amt und deine Sendung,
Daß du in ſolchem Dienſt die Hände rührſt,
Und deine Ueberlieferung zur Vollendung,
Den Schatz zu Tag, an's Ziel das Streben führſt!

— — — — — — — — — —

„Dann wirſt du, was du warſt zu Göthe's Zeiten,
Auch heute ſein in gleich bewegter Zeit:
Aſyl dem Flüchtling, Tempel dem Geweihten,
Hafen und Eiland in der Woge Streit.
Als Alma Mater wird dich Deutſchland ſegnen
Und gern auf deiner Schwelle ſich begegnen,
In deinem würdevoll beſchied'nen Frieden
In ſich geſammelt, von der Welt geſchieden.“*)

— — — — — — — — — —

Der Prolog, dem wir dieſe Strophen entlehnen, wurde vom Hofſchauſpieler Jaffé vor einem außergewöhnlich zahlreichen Publikum geſprochen und mit dem lebhafteſten Beifalle aufgenommen. Es war der Abend des 28. Auguſt, — und man darf kühn behaupten, daß die Wahl der Oper „Lohengrin“ zur Feier der Erinnerung an Göthe in jeder Beziehung ſeiner würdig war; denn Wagner, eben ſo gut Dichter als Muſiker, verlieh dem Texte ſeiner Oper die ganze Anziehungskraft, die Vollendung einer Tragödie durch die gediegene Originalität ſeines Styls, die Schönheit ſeines Versbaues, die geniale Anordnung der dramatiſchen Intrigue und durch den Ausdruck einer beredten Leidenſchaftlichkeit, welches er

*) Das ganze Gedicht: Theater-Rede vor Richard Wagner's „Lohengrin“ nach dem Herderfeſte am Göthetage (28. Auguſt 1850), aufgeführt auf der Hofbühne zu Weimar, iſt abgedruckt in „Nacht und Morgen“, neue Zeit-Gedichte von Franz Dingelſtedt. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cottaſcher Verlag. 1851. S. 81 flg.

Alles in ſeinem Texte zu vereinigen wußte. Dieſe Oper, durchaus als ein höchſt wichtiges Ereigniß in der Geſchichte der deutſchen Muſik zu betrachten, als der Ausdruck eines ganz neuen Syſtems für die dramatiſche Kunſt, verdiente gewiß auch als eine der dichteriſchſten Erzeugniſſe, welche die Muſe des alten Germaniens in der letzten Zeit ſchuf, zu der feierlichen Begehung eines Feſtes beizutragen, deſſen Gegenſtand Götze war.

II.

Welches auch immer der Grad der Bewunderung, der Sympathie und des Beifalls ſein mag, den man Wagner's Tonſchöpfungen zollt, ſo werden doch ſeine entſchiedenſten Gegner, und ſogar ſeine Verläſterer weder die bewunderungswerthen Eigenſchaften der Harmonie und der Inſtrumentation, die ſie enthalten, noch die unermüdliche Arbeit und die eifrigen Studien, die ſie bekunden, noch das Genie des Tonſchöpfers, das ſie offenbaren, fortläugnen können. Jede ſeiner Schöpfungen iſt tief durchdacht, kunſtgerecht durchgearbeitet. Ihr Styl iſt erhaben, jeder Gemeinplatz ihnen fremd. Ihre Vorwürfe ſind dichteriſch ſchön, und er verſteht es, die ganze Gewalt der Empfindungen, die in ihnen enthalten, an's Licht treten zu laſſen. Wenn auch ſeine Opern jetzt noch wenig bekannt ſind, wenn auch die Impreſſarien noch Anſtand nehmen, ſie zur Aufführung zu bringen, ſo unterliegt es keinem Zweifel, daß man die Urſache hiervon nicht in den materiellen Schwierigkeiten ſeiner Partituren ſuchen muß; ſie wären bald beſiegt! ſondern in den wirklichen Schwierigkeiten, welche ſich der Einführung eines ganz neuen Syſtems der Kunſt der dramatiſchen Compoſition entgegenſtemmen, da dieſe gerade vor Allen ſo gebieteriſch die Gunſt des Publikums erheiſcht, das an und für ſich ſtets ſo widerſpenſtig, neue Gewohnheiten anzunehmen. Unter den Ideen, die Wagner in ſeinen Schriften über die Kunſt und ihre Zukunft entwickelt hat, und welche wir durchaus nicht in ihren

manchfaltigen Verzweigungen wiedergeben wollen, ist die Conception des Drama selbst, unter noch unbekannten Bedingungen, diejenige, welche am unmittelbarsten auf die Richtung seines Genies wirkt.

Man begnügte sich lange Zeit damit, die scenischen Darstellungen ihr Hauptinteresse in der Entwickelung einer der Künste, die bei denselben mitwirken, schöpfen zu sehen, während man die andern als Nebensachen betrachtete. So begnügte man sich mit einer armseligen Musik in den Zwischenakten einer Tragödie; man verlangte von den Operntexten nur eine mittelmäßige Dosis von Wahrscheinlichkeit, und poetischer Conception; man legte nur einen sehr untergeordneten Werth auf das Spiel, die Mimik der Sänger u. s. w. Nach und nach ließen die Componisten und Darsteller, indem sie den ihrem Berufe wesentlichen Eigenschaften einige aushelfende Vortheile beifügten, das Publikum gewähltere Genüsse kennen, und hoben den Reiz einer Kunst, indem sie ihr die Thätigkeit einer andern zugesellten, die sie sich in gleichem Grade der Vollkommenheit angeeignet hatten. Vorzüglich war es Meyerbeer, welcher seine prächtigen Partituren nach einem Entwurfe von lebendigstem Interesse ausarbeitete; die Malibran und ihre Schwester sangen als wahre tragische Schauspielerinnen. Das Publikum, diese seltenen Ausnahmen enthusiastisch bewundernd, wurde indeß nicht unbillig gegen die, welche sich mit den einfachen Anforderungen ihrer Specialitäten begnügten. Es fand sich aber eine glühende Fantasie, ein außergewöhnliches Genie bestimmt, die Flammen-Krone und die goldene zugleich zu tragen, welches, wie die Dichter voller Ehrgeiz träumend, einen derartigen Fortschritt träumte, der, ist es je der Kunst verliehen, denselben zu verwirklichen, und der Gesellschaft, ihn zu genießen, nur in einer Zeit verwirklicht werden kann, wo das Publikum im Allgemeinen nicht mehr aus dieser schwankenden, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden und dünkelhaften Masse besteht, welche heutigen Tages in unseren Theatern Urtheile fällt und Gesetze vorschreibt, denen selbst die Kühnsten nicht zu widerstreben wagen.

Wagner, dieſer begeiſterte Künſtler, von dem es nicht genügte, zu ſagen, daß er gewiſſenhaft in ſeiner Liebe zum Schönen, denn an ſeiner Seele zehrt die edle und geheime Wunde des Kunſt-Fanatismus; Wagner, deſſen Geiſt eben ſo ſehr durch ſeine ſeltenen Gaben, als durch ſeine hohe Bildung gleich empfänglich für die Reize aller Künſte war, und deſſen Herz mit derſelben Beſeligung bei Euripides Iphigenie als bei der Gluck's ſchlug, Wagner fand einen Ekel an unſern Gebräuchen und Gewohnheiten. Durch jedes Detail, welches der hohen Schönheit des Haupt-Elements der ſceniſchen Wirkung nicht entſprach, verletzt, glaubte er, es bedürfe nur eines feſten Willens, um ein Drama zu ſchaffen, in welchem alle Künſte, die das Theater umfaßt, zuſammen in derſelben Vollendung mitwirkten, und er war der feſten Ueberzeugung, daß das Erſcheinen eines ſolchen Dramas die bisher befolgte Methode ſtürzen würde, welche darin beſteht, zum Vortheile einer bevorzugten Kunſt den Beiſtand mehrerer anderer heranzuziehen, welche dieſer dann nur als Hülfsorgane dienen und blos dazu beſtimmt ſind, derjenigen, welche der Verfaſſer in ſeiner Schöpfung die größte Wichtigkeit verleihen will, mehr Relief zu geben. Wagner war ſelbſt von der Möglichkeit überzeugt, die Poeſie, die Muſik und vor Allem die Kunſt des Tragöden feſt und innig zu einem Ganzen verweben und ſie dann alle auf der Scene concentriren zu können. Nach ſeiner Anſicht müſſen alle dieſe Künſte dort verbunden und ausſchließlich verſchmolzen ſein, um die Effekte hervorzubringen, die ſie alle durch ihr wunderſam harmoniſches Zuſammenwirken zu erzielen berufen ſind.

Weit entfernt ſind wir, über den Werth der Gründe voreilig zu entſcheiden, welche ſich ſchon in der muſikaliſchen Welt Deutſchlands leidenſchaftlich kreuzen, indem ſie dieſen Wunſch einer gewaltigen Errungenſchaft für die glänzenden Darſtellungen auf der Bühne entweder angreifen oder vertheidigen. Wagner's Idee iſt gewagt, aber ſchön; ſein Wunſch trägt das Gepräge einer ungewöhnlichen Kühnheit, iſt ſelbſt, wenn er ſich nicht verwirklichen laſſen

ſollte, eines großen Künſtlers würdig. Wenn ähnliche Beſtrebungen, durch das Genie unterſtützt, und wenn ſie auch irrig, auftauchen, ſo wird es eben ſo überflüſſig ſein, ſie lobpreiſen zu wollen, als ſie mit trockenen Einwendungen zu bekämpfen. Führen ſie nicht ſich ſelbſt ſattſam das Wort durch die Wichtigkeit des Zweckes, den ſie zu erreichen ſuchen? Werden ſie nicht genug gegen Thatſachen und natürliche Hemmniſſe, die ihnen aufſtoßen, zu kämpfen haben? Wenn ſie ſiegen ſollen, — und könnte man ihnen, nach ſo manchen unvorhergeſehenen Siegen, dieſe Möglichkeit abſprechen? — weshalb denn einem ſo prachtvollen Triumphwagen in die Speichen greifen wollen? Unſere Abſicht iſt es daher keineswegs, hier Alles, was man für oder gegen Wagner's Syſtem ſagen könnte, zuſammenzuſtellen. Es wird Leute genug geben, welche dies mit einer Wärme und einer Kraft der Parteilichkeit thun werden, die wir unmöglich mit zu einem ſolchen Streite bringen können, aber vielleicht nothwendig ſind, um alle Vorzüge und alle Fehler irgend eines Syſtems klar an's Licht zu ſtellen. Wir hielten es einzig für eine Pflicht, dieſen allgemeinen Umriß der Ideen des Schöpfers des Tannhäuſers über das, was er „Drama" nennt, andeutend mitzutheilen, weil gerade ſein letztes Werk „Lohengrin", das in Weimar zum erſten Male in Scene ging, diejenige unter allen ſeinen Schöpfungen iſt, welche dieſelben am entſchiedenſten kund gibt; weil es diejenige iſt, die aus ſeinem innigſten und lebendigſten Empfinden hervorging; diejenige, welche am concreteſten ſeine ganze Individualität in ihren edelſten Zügen wiedergibt und dabei diejenige, die gerecht zu würdigen, unmöglich iſt, wenn man in derſelben das alte Machwerk einer Oper ſuchen will, die gewohnte Eintheilung der Geſangſtücke, die herkömmliche Vertheilung der Arien, Romanzen, Soli und Tutti, mit einem Worte, die ganze hergebrachte Oekonomie, um Sänger und Melodieen, und zwar oft in einem zu Gunſten der Erſteren willkürlichen Verhältniſſe, geltend zu machen.

Wagner ſagt ſich feierlichſt davon los, die herkömmlichen Anſprüche der Prima donna assoluta oder des Basso-cantante zu

berücksichtigen. In seinen Augen gibt es keine Sänger, es gibt nur Rollen, so daß er es ganz natürlich findet, eine erste Sängerin während eines ganzen Aktes schweigen zu lassen, in welchem ihre, der Wahrscheinlichkeit wegen durchaus nothwendige Gegenwart nur durch stummes Spiel angedeutet wird, was sicher von jeder Diva Italiens eben so verachtet wird, als es ihr unausführbar ist. Man darf durchaus nicht erwarten, weder bei ihm Cabaletten, noch irgend ein Stück zu finden, geeignet für die Pulte gewöhnlicher Piano-Dilettanten; denn es ist, in jeder Hinsicht, mehr als schwierig, irgend einen beliebigen Theil aus der so vollkommnen und compacten Einheit, die seine Opern bilden, zu sondern, wegen der Wirkung ihres fortwährend, in einer bis dahin noch unerforschten Region gehaltenen Styles, eben so weit entfernt von dem abgedroschenen Rezitativ, als von den cadenzirten Phrasen unserer großen Arien. Man muß vielmehr darauf gefaßt sein, Personen zu sehen, welche zu sehr von ihren Leidenschaften beherrscht sind, als daß sie sich dem Zeitvertreib des Vokalisirens hingeben können, und bei denen der Gesang, wie die gebundene Rede in der Tragödie, zur natürlichen Sprache wird, welche, weit entfernt, die dramatische Handlung aufzuhalten, dieselbe nur ergreifender macht. Aber während sie mit einer sich zum Erhabenen aufschwingenden Einfachheit deklamiren, findet die Musik sich nicht im Mindesten in ihrem Bereiche beschränkt; im Orchester Wagner's sind ihre Grenzen nur noch weiter ausgedehnt. Die Instrumentation muß bei ihm die Seele, die Leidenschaften, die Empfindungen, die geringsten Regungen seiner Personen, um sie uns ganz zu enthüllen, gleichsam wiederspiegeln. Das Orchester wird bei ihm, so zu sagen, wie ein Echo, die zarte Hülle, durch welche wir alle Schwingungen ihrer Herzen gewahren; man glaubt sie in dieser Mitte pochen zu hören, und durch diese sonoren und durchsichtigen Umwebungen der Töne ihr ungestümstes Schlagen, ihr leisestes Erbeben zu vernehmen. Wir hören dort den Schrei des Hasses, die Wuth der Rache, der Liebe zartes Geflüster, und die Wonnetrunkenheit der Anbetung; die geheimsten

Träume zeichnen ſich in ſeiner Inſtrumentation wie in einem nebeligen Dufte; mit glänzendem Farbenſcheine geben ſich in derſelben die kühnſten Triebe kund.

Jedes Werk Wagner's führte einen Schritt näher dem Ziele, das er verfolgt. „Rienzi" huldigt noch dem alten Brauche in der Haltung der Rezitative, der Duos und der Enſembleſtücke; im „Fliegenden Holländer" macht dieſer Brauch ſchon merklich ſeinem neuen Syſteme Platz, und „Tannhäuſer" iſt ſchon gänzlich von dem, was der Verfaſſer als die Vorurtheile der Ueberlieferung betrachtet, befreit.

Welch ein Geſchick auch die Zukunft immer ſeinem Syſteme vorbehalten mag, ſo iſt wenigſtens nicht daran zu zweifeln, daß die Kenntniß ſeiner Tonſchöpfungen früher oder ſpäter die Opern-Componiſten zu einer beredteren, innigeren mit der Natur ihrer Vorwürfe, als ſie es gewöhnlich noch iſt, verwebteren Inſtrumentation führt, und vorzüglich zu einer Text-Wahl, deſſen Zuſammenhang ein ernſtes und anhaltendes Intereſſe bietet, und deſſen Poeſie noch einen höhern Reiz hat, als die Rhythmen ihrer Formen. Sieht man jetzt die ſchönſten Tragödien aller Literaturen ſchonungslos verſtümmelt und in die erbärmlichſten Verſe verarbeitet, wenn es ſich darum handelt, der Muſik den Ausdruck der Leidenſchaften, die ſie anregen, und die dramatiſche Situation, die ſie ſchaffen ſoll, anzupaſſen, ſo kann man nur die lebhafteſte Zufriedenheit empfinden, wenn ſich irgend eine Hoffnung zeigt, dieſe unleidlichen Unwahrſcheinlichkeiten, dieſe lächerlichen Reimereien, dieſe ungeſchlachten Mittel, dieſen Ausſchuß der Phantaſie einſt ganz verbannt zu ſehen, welcher ſeit ſo langer Zeit gewöhnlich gut genug erſchienen, um den bewunderungswürdigſten Meiſterwerken des muſikaliſchen Genies als Stoff zu dienen. Iſt es denn noch nicht an der Zeit, daß die Tonſetzer es unter ihrer Würde halten, Texte zu componiren, denen gleich, welche Voltaire mit einem blutigen Spotte geißelte, der ſo oft wiederholt wurde: „Was zu dumm iſt, um geſprochen zu werden, ſingt man." Was uns betrifft, wenn es auf's Aeußerſte käme, oder man von

zwei Uebeln das geringſte wählen müßte, ſo halten wir für das leichteſte, das weniger ärgerlichſte und das am wenigſten langweilige, von einer natürlichen Stimme das vortragen zu hören, was zu dumm ſein würde, um geſungen zu werden.

Wie wir es ſchon ausſprachen, der Text zum Lohengrin iſt an und für ſich ein dramatiſches Werk voller Schönheiten erſter Art. Um nun den Gang des Stückes auf der Bühne zu verſtehen, die Abſicht und den Bereich der Muſik von dem erſten Takte der Introduction zu erfaſſen, muß man zuvor das Geheimniß, um welches ſich die ganze Handlung des Drama dreht, und welches ſich erſt in der letzten Scene enthüllt, genau kennen. Dies Geheimniß beruht in der Sage des h. Graal, die man in den Ritterromanen findet, und welche beſonders in den Dichtungen Wolfram's von Eſchenbach eine ſo große Rolle ſpielt. Das Sujet des Lohengrin iſt einer dieſer Dichtungen entlehnt. Die eigentliche Handlung, mit wenigen geringfügigen Umänderungen, welche die Bühne erheiſchte, iſt daher genommen. Aber mit welchen Reizen der wahren Gefühls-Poeſie hat Wagner dieſelben zu umgeben gewußt? Wenn Begebenheiten Intereſſe erregen, ſo geſchieht es blos durch die Empfindungen und Schmerzen, die ſie im menſchlichen Herzen erwecken, und wer dieſelben am beſten zu ſchildern weiß, iſt ihr wahrer Dichter!

Wolfram von Eſchenbach war einer der berühmteſten Minneſänger des 13. Jahrhunderts, einer der Sänger, die ſich am meiſten im Sängerkriege auf der Wartburg auszeichneten. Er gehört zur ſpiritualiſtiſchen Schule der Dichter jener Periode, und behauptet eine der erſten Stelle unter denjenigen, welche die Keuſchheit und Reinheit in der Liebe prieſen, den Glauben und die poetiſch frommſten Gefühle. Die Chroniken berichten, daß er das Lied vom Lohengrin, auf Bitten des Landgrafen Hermann von Thüringen, der gegenwärtigen Frauen und ſelbſt ſeines Feindes, des Magiers Klingsohr, zum erſten Male geſungen habe an einem Tage, wo dieſer, ihn zum Böſen zu verführen und dem Teufel zu gewinnen

ſuchend, ſeinen Neid und ſeinen Hochmuth durch eine, ſeiner eigenen überlegenen Wiſſenſchaft reizend, ihm fremdartige Räthſel ſtellte, die Wolfram von Eſchenbach aber zu Klingsohr's Verwunderung und Beſchämung, von der heiligen Jungfrau, welcher er ſo treu diente, begeiſtert, ſtets mit einer überraſchenden Leichtigkeit löſ'te, und dieſes auf eine ſo natürliche Weiſe, daß er ſeinen Gegner ganz verwirrte. Bekanntlich iſt Wolfram von Eſchenbach Verfaſſer des berühmten Heldengedichtes „Parcival und Titurel". Lohengrin, Parcival's Sohn, iſt der Held dieſer, auf die Sage vom h. Graal gegründeten Dichtung. *)

*) Wir geben den Wortlaut des Originals, der jedoch auf einem Irrthume beruht, denn Parcival und Titurel ſind zwei verſchiedene Gedichte von Eſchenbach. In ſo weit von Eſchenbach's Titurel und Parcival einen Stoff behandeln, da der Titurel eigentlich blos die Vorgeſchichte Parcival's enthält, läßt ſich erklären, weßhalb der Verf. beide Gedichte als eine Epopöe anführt. Eſchenbach dichtete ſeinen Parcival im erſten Viertel des 13. Jahrhunderts nach einem franzöſiſchen Heldengedichte des Guyot (Perceval le Gallois). Von ſeinem Titurel, der wahrſcheinlich früher verfaßt wurde, beſitzen wir nur zwei Bruchſtücke, etwa 170 Strophen. Derſelbe Stoff des Titurel wurde gegen 1270 von Albrecht unter demſelben Namen behandelt, und lange galt Wolfram von Eſchenbach auch für den Verf. dieſer höchſt ſchwulſtigen und langweiligen Dichtung, die übrigens bis in's 17. Jahrhundert als eine Zierde aller Ritterbücher geprieſen wurde. Lachmann gab 1833 bei Reimer in Berlin Wolfram von Eſchenbach's Werke heraus. Im Jahre 1836 erſchien in Magdeburg eine Uebertragung des Parcival in's Neu-Hochdeutſche, von San-Marte. — Irrthümlich iſt im Original Lohengrin als Held jener Dichtungen angegeben. Am Schluſſe des Parcival gibt von Eſchenbach die Sage von Lohengrin oder Loherangrin epiſodiſch in kurzer Erzählung. Wir beſitzen aber unter dem Titel „Lohengrin" ein anderes Heldengedicht, welches Görres 1813 herausgab, für deſſen Verfaſſer Wolfram von Eſchenbach auch lange ausgegeben wurde, dem man auch noch andere Epopöen zuſchrieb, um ihnen mehr Geltung zu verſchaffen. Das Gedicht „Lohengrin" wurde wahrſcheinlich erſt im Anfange der erſten Hälfte des 14. Jahrh. verfaßt, und verknüpft die lotharingiſche Sage von Lohengrin, dem Schwanenritter, wie ſie in Cleve ſpielt, mit der Sage von König Arthur, der Tafelrunde und dem h. Graal. Ton und Haltung dieſes Gedichtes, das in Flandern ſpielt,

Der heilige Graal (sanguis realis, sang. real, das wahre Blut) war eine, aus einem kostbaren und glänzenden Steine, der, bei seinem Sturze, aus Lucifer's Krone fiel, gefertigte Schale. In dieser Schale segnete unser Heiland beim heiligen Abendmahle das Brod und den Wein, und Joseph von Arimathiä fing in derselben das Blut auf, welches aus der Seitenwunde des am Kreuze sterbenden Heilandes floß. Joseph brachte diese Schale später nach England, wo sie der Obhut des Königs Artur und der Ritter der Tafelrunde anvertraut wurde. Später brachte Parcival, der vollkommenste der Ritter, den heiligen Graal nach Indien, von wo er nach Montsalvatsch kam, der nach Einigen in Aragon, nach Andern auch in Indien lag. Es war dies ein geheiligter Berg, umgeben von einem Cypressen- und Cedern-Walde, den Niemand durchdringen konnte, ward er nicht in geheimnißvoller Weise durch Gottes Willen geführt. Dort bauete Titurel einen prächtigen Tempel aus Gold, Aloeholz und kostbaren Steinen, wo der h. Graal aufbewahrt wurde.*) Im Sommer herrschte dort liebliche Kühle, und laue Luft wehte dort

---

voll kernhaftem Humor, lebensfrischem Witze und treffender Satyre, lassen auf einen bürgerlichen, niederdeutschen Verfasser schließen. Die Sage von Lohengrin wird im jüngern Titurel auch mit einigen Modificationen erzählt, und Konrad von Würzburg († 1287) bringt sie auch schon mit den Sagen von Karl dem Großen in Verbindung. Wie allgemein verbreitet und beliebt diese Sage übrigens war, geht daraus hervor, daß dieselbe in fast allen niedersächsischen, niederländischen und französischen Ritterdichten und Chroniken des 13. und 14. Jahrh. mit verschiedenen Abweichungen erzählt wird. A. d. Ueb.

*) Vergl. Parcival, Thl. 2, Buch V, wo eine vollständige Schilderung des h. Graal gegeben wird. Nach dem jüngern Titurel schaffte der h. Graal dem Titurel Alles, was er zum Bau der Burg und des Tempels bedurfte, dessen Aufriß von göttlicher Hand dem Titurel gesandt ward. Engel, die vor dem Baue den h. Graal schwebend in der Luft tragen, helfen bei dem Wunderbaue, der im angeführten Gedichte ausführlich in seiner ganzen Pracht geschildert wird. Vergl. S. Boisserée Beschreibung des Tempels des h. Graal in den Abhandlungen der königl. baier. Akademie der Wissenschaften 1. Klasse, 1834. A. d. Ueb.

im Winter. Die Sorge und die Hut dieſes Tempels waren den Rittern anvertraut, welche der h. Graal ſelbſt wählte und bezeichnete durch gewiſſe Zeichen, vermittelſt deren er alle ſeine Befehle ertheilte.*) Wer den h. Graal nur einmal geſehen hatte, war dem Tode nicht mehr unterthan, wer ihm diente, blieb rein von jeder Todſünde. Dieſe dem h. Graal dienenden Ritter genoſſen eine vollkommene Glückſeligkeit, die ſchon vorempfindend, welche der Himmel den Gerechten vorbehalten, nachdem ſie dieſe Erde verlaſſen. Am grünen Donnerstage brachte eine Taube jedes Jahr eine himmliſche Hoſtie, welche ſie in die wunderthätige Schale niederlegte. Die Ritter, welche den höchſten Grad der Tugend erreichen wollten, ſuchten, durch alle Lande ziehend, den Berg Montſalvatſch, ſich in Thaten der Tapferkeit und Frömmigkeit übend; denn nur die, welche wahrhaft rein und vorwurfsfrei waren, konnten hoffen, bis zum h. Graal zu gelangen, um unter die Zahl ſeiner Diener aufgenommen zu werden, deren Schaar aus den tapferſten und frömmſten Rittern beſtand. Parcival war ihr König und Lohengrin einer der tapferſten und edelſten Helden.**)

Wagner gab ſeiner Ouverture zum Tannhäuſer die Ausdehnung einer großen ſymphonieartigen Compoſition, und obgleich die Hauptmotive der Oper deren Inhalt bilden, ſo kann dieſe Ouverture doch als ein für ſich beſtehendes Werk betrachtet werden, welches auch, getrennt vom Ganzen, ſeinen intenſiven Werth behalten und ſelbſt von denjenigen, die das Drama, deſſen herrlicher Abriß ſie iſt, nicht kennen, verſtanden und bewundert ſein würde. Nicht iſt dies der Fall mit dem Inſtrumental-Prologe, welcher dem Lohengrin vorangeht. Zu kurz, denn er hat nur fünf und ſiebenzig Takte, um getrennt aufgeführt werden zu können, iſt er gleichſam nur eine magiſche Formel, die, wie eine myſteriöſe Einweihung, unſere Seelen

*) Dieſe Ritter hießen Templeiſen. Ihr erſter König war Titurel. A. d. Ueb.

**) Vergl. Parcival Thl. 3, Buch IX. A. d. Ueb.

zur Anſchauung ungewöhnlicher Dinge, von höherer Bedeutung als unſer Erdenleben, vorbereitet. Dieſe Einleitung enthält und gibt das im Stücke ſelbſt ſtets gegenwärtige, und doch ſtets verborgene myſtiſche Element kund; ein göttliches Geheimniß, eine übernatürliche Kraft, das höchſte Geſetz des Geſchickes der Perſonen und der Folge der Begebenheiten, die wir ſehen ſollen. Um uns die unbeſchreibliche Macht dieſes Geheimniſſes ganz kennen zu lehren, zeigt uns Wagner zuerſt die unausſprechliche Schönheit des Heiligthums, bewohnt von einem Gotte, der die Unterdrückten rächt und von ſeinen Treuen nur Liebe und Glauben fordert. Er weiht uns ein in die Geheimniſſe des h. Graal; er läßt vor unſern Blicken erglänzen dieſen Tempel von unverweslichem Holze, ſüßduftenden Mauern, mit goldenen Thoren, mit Schwellen von Asbeſt, Säulen von Opal, Spitzbogen-Fenſter-Gewandungen von Onyx und ſeinen mit Edelſteinen gepflaſterten Vorhöfen, deren Prachthallen ſich nur die nähern dürfen, deren Herzen erhaben, deren Herzen rein ſind. Er läßt uns denſelben nicht in ſeiner gewaltigen und wirklichen Struktur erſchauen, aber, um gleichſam unſere ſchwachen Sinne zu ſchonen, zeigt er ihn uns zuerſt wiedergeſpiegelt aus dem Blau der Wellen, oder wiedergeſtrahlt von einer regenbogenfarbigen Wolke.

Am Anfange iſt es ein weiter, ruhiger Waſſerſpiegel von Melodieen, ein duftiger Aether, der ſich ausbreitet, auf daß ſich das heilige Gemälde auf demſelben vor unſern profanen Augen abſchildern kann; ein den Violinen ausſchließlich zugetheilter Effekt, die vom Componiſten in acht verſchiedene Pulte vertheilt ſind, und nach mehreren Takten harmoniſcher Töne in den höchſten Noten ihrer Regiſter fortfahren.*) Dann wird das Motiv wieder von den ſanfteſten Blas-Inſtrumenten aufgenommen; die ſich mit dieſen vereinigenden Hörner und Fagotte bereiten das Einfallen der Trompeten und Poſaunen vor, welche die Melodie zum vierten Male wiederholen, mit einem wahrhaft blendenden Glanze des Colorits,

*) S. Beilage Nr. 1.

als wenn ſich in dieſem einzigen Momente der heilige Bau vor unſeren geblendeten Augen in ſeiner ganzen leuchtenden und ſtrahlenden Pracht erhoben hätte. Aber das ſtufenweiſe, bis zu dieſer ſonnenartigen Strahlenwerfung geſteigerte lebhafte Funkeln erliſcht raſch, wie ein feuriges Meteor des Himmels. Der durchſichtige Duft der Wolken verdichtet ſich, nach und nach ſchwindet das Geſicht in denſelben vielfarbigen Dünſten, in deren Mitte es erſchienen, und es ſchließt das Stück mit den ſechs erſten, nur noch ätheriſcher gewordenen Takten. Sein Charakter eines idealiſirten Myſticismus wird vorzüglich durch das im Orcheſter vorwaltende Piano fühlbar gemacht, welches ſelbſt kaum den kurzen Augenblick, wo die Blech-Inſtrumente die wunderſamen Linien des einzigen Motivs dieſer Introduction noch glänzender hervorheben, unterbricht. Dies iſt das Bild, welches ſich beim Anhören dieſes unvergleichlichen Adagios unſeren tiefbewegten Sinnen darbietet.

Schwieriger würde es ſein, die Gefühle zu ſchildern, die dasſelbe erweckt, und welche ſich dem höchſten Entzücken, deſſen unſer Herz fähig, nähern. Verglich Dante, um uns die Seligkeiten der letzten Sphäre des Paradieſes mit ihrer Schönheit zu ſchildern, die Chöre der Seligen, in unzähligen Schaaren zuſammengedrängt, mit den Blättern einer Roſe, die ſich alle nach demſelben Mittelpunkte neigen, ſo möchten wir vielleicht ſagen, da wir nur durch ein anderes Bild den, uns von dieſem, man ſollte glauben, aus den geheimnißvollen Höhen des Empyreums kommenden Geſange, bleibenden Eindruck wiedergeben können, daß derſelbe der aſcetiſchen Wonnetrunkenheit gleicht, welche, Zweifels ohne, der Anblick jener myſtiſchen Blumen des Aufenthaltes der Seligen in uns hervorrufen würde, welche, ganz Seele, ganz Göttlichkeit, ein wonnevolles Schauern des Glückes um ſich her verbreiten. Die Melodie erhebt ſich zuerſt, wie der ſchmächtige, ſchlanke und zarte Kelch einer einblättrigen Blume, um dann, wie dieſe, in einer anmuthigen, erweiterten Form zu erblühen, eine breite Harmonie, durch die ſich feſte Fäden ziehen in einem Gewebe von ſo überaus feiner Zartheit,

daß das luftige Gaze-Gebilde durch den Hauch aus jenen Höhen angezogen und angeſchwellt ſcheint; allmälig ſchmelzen dieſe Fäden, ſie verſchwinden in unmerkbarer Weiſe in einer gleichſam ätheriſchen Verflüchtigung, bis daß ſie ſich in unfaßbare Düfte verändern, die uns durchdringen, wie aus dem Aufenthalt der Gerechten herabſtrömende Wohlgerüche.

Der Zuſchauer, ſchon vorbereitet und darauf verzichtend, irgend eines jener zuſammenhangloſen Stücke zu ſehen, die, eines nach dem andern an den Faden irgend einer Intrigue gereiht, die Weſenheit unſerer gewöhnlichen Opern bilden, möchte ein eigenthümliches Intereſſe daran finden, während dreier langen Akte der tief durchdachten, erſtaunenswerth geſchickten und poetiſch verſtändigen Combination zu folgen, mit welcher Wagner, vermittelſt mehrerer Hauptſätze, den melodiſchen Knoten, den ſein ganzes Drama bildet, geſchürzt hat. Die Verbindungen, welche dieſe Sätze bilden, indem ſie ſich an und um die Worte des Gedichtes ſchmiegen, ſind von der ergreifendſten Wirkung. Aber, wenn man, nachdem man bei der Vorſtellung ihren vollſten Eindruck empfangen, ſich noch klarere Rechenſchaft über das geben will, was uns ſo lebhaft ergriffen hat, und die Partitur dieſes, in ſeiner Art ganz neuen Werkes ſtudiren will, ſtaunt man, überraſcht über alle die Intentionen und feinen Abſchattungen, die es enthält, und die man unmöglich unmittelbar alle zu erfaſſen im Stande iſt. Welches ſind die Epopöen und Dramen großer Dichter, die man nicht lange ernſtlich ſtudiren muß, um ſie in ihrer ganzen Bedeutung zu begreifen?

Durch ein Verfahren, das er in einer ganz unerwarteten Weiſe anwendet, iſt es Wagner'n gelungen, das Gebiet und die Anſprüche der Muſik noch zu erweitern. Wenig befriedigt von der gewaltigen Macht, die ſie über die Herzen übt, indem ſie in denſelben die ganze Tonleiter der menſchlichen Gefühle erweckt, macht er es ihr möglich, unſere Ideen anzuregen, zu unſeren Gedanken zu reden, ſich an unſer Nachdenken zu wenden, und verleiht ihr ſogar einen moraliſchen und intellektuellen Sinn. Wir hatten ſchon in den Hugenotten

die Rolle des Marcel geſehen, gleichſam in den Choral Luther's inkruſtirt, welcher nicht allein ſeinen Glauben, ſondern auch die ganze unbiegſame Exaltation ſeines Geiſtes, den ganzen Sinn ſeiner Handlungen perſonificirt. Wagner hat dieſe ſo glückliche Intention Meyerbeer's noch übertroffen. Er hat melodiſch den Charakter ſeiner Perſonen und ihre vorzüglichſten Leidenſchaften gezeichnet, und dieſe Melodieen treten im Geſange, oder in der Begleitung jedes Mal, wo die Leidenſchaften und Gefühle, die ſie ausdrücken, in Thätigkeit ſind, hervor. Dieſe ſyſtematiſche Beharrlichkeit iſt mit einer Kunſt der Vertheilung verbunden, welche durch die Feinheit der pſychologiſchen, poetiſchen und philoſophiſchen Andeutungen, die darin entwickelt, ſelbſt denjenigen, welchen die Achtel- und Sechszehntel-Noten todte Buchſtaben und reine Hieroglyphen ſind, ein ſehr hohes Intereſſe bieten würde. Wagner, unſer Nachdenken und unſer Gedächtniß zu einer fortwährenden Uebung zwingend, entreißt allein dadurch die Wirkung der Muſik dem Gebiete unbeſtimmter Rührungen und fügt zu ihren Reizen noch einige Genüſſe des Verſtandes. Durch dieſe Methode, welche die leichten, durch eine Reihe von ſelten unter ſich geiſtig verbundenen Geſängen erzielten Genüſſe complicirter macht, fordert er vom Publikum eine ganz beſondere Aufmerkſamkeit, aber zugleich ſpendet er denjenigen, welche ſie zu empfinden verſtehen, die vollkommenſten Rührungen. Seine Melodieen ſind in einer Beziehung Perſonificationen von Ideen; ihre Wiederkehr drückt die der Gefühle aus, welche die Worte, die man ſagt, durchaus nicht klar ausſprechen; ihnen ſtellt es Wagner anheim, uns alle Geheimniſſe der Herzen zu enthüllen. Es gibt einzelne Sätze, ſo z. B. den der erſten Scene des zweiten Aktes, welche die Oper wie eine giftige Schlange durchwinden, ſich um die Opfer ſchlingend, und wieder fliehend vor deren heiligen Kämpfen; es gibt deren, wie die der Introduction, die nur ſelten mit den erhabenſten göttlichen Offenbarungen wiederkehren. Die Stimmung einer jeden Perſon von Wichtigkeit iſt muſikaliſch ausgedrückt, und zwar durch eine Melodie, welche das beſtändige Sym-

bol dieſer Charakterſtimmung wird. Da nun dieſe Melodieen von ſeltener Schönheit ſind, ſo behaupten wir denen gegenüber, welche in der Beurtheilung einer Partitur ſich einzig darauf beſchränken, die Beziehungen der Achtel- und Sechszehntel-Noten unter einander zu beurtheilen, daß, wenn ſelbſt die Muſik dieſer Oper ihres ſchönen Textes beraubt wäre, ſie doch noch ein Kunſterzeugniß erſten Ranges bleiben würde.

Beim Aufrollen des Vorhanges ſehen wir König Heinrich, den Vogelſteller, in Brabant angekommen, um deſſen Adel zu einem Heerzuge gegen die Ungarn zu entbieten. Die Scene begibt ſich im 10. Jahrh. an den Ufern der Schelde, wo die Herzoge, Grafen und Ritter, im Geleite ihrer Vaſallen und Kriegsmannen, um ihn verſammelt ſind. Bei ſeiner Ankunft hatte Heinrich das Land, durch Zwiſt und Haß der mächtigſten ſeiner Herren unter einander, in Parteien zerriſſen gefunden, und er wendet ſich an den Grafen Friedrich von Telramund, den tapferſten und geehrteſten von allen, um die Urſache dieſes Zwieſpaltes zu erfahren. Friedrich berichtet:

„Dank, König, dir, daß du zu richten kamſt!
Die Wahrheit künd' ich, Untreu' iſt mir fremd, —
Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
und meinem Schutz empfahl er ſeine Kinder,
Elſa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben:
Mit Treue pflog ich ſeiner großen Jugend,
ſein Leben war das Kleinod meiner Ehre.
Ermiß nun, König, meinen grimmen Schmerz,
als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!
Luſtwandelnd führte Elſa einſt den Knaben
zum Wald, doch ohne ihn kehrte ſie zurück;
mit falſcher Sorge frug ſie nach dem Bruder,
da ſie, von ungefähr von ihm verirrt,
bald ſeine Spur, — ſo ſprach ſie — nicht mehr fand.
Fruchtlos war all' Bemüh'n um den Verlor'nen;
als ich mit Drohen nun in Elſa drang,
da ließ in bleichem Zagen und Erbeben

der gräßlichen Schuld Bekenntniß sie uns sehn.
Es faßte mich Entsetzen vor der Magd:
Dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
verliehn, entsagt' ich willig da und gern, —
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
Ortrud, Radbod's des Friesenfürsten Sproß.'" *)

Er stellt dem Könige Ortrude vor, deren bitteres und spöttelndes Lächeln, deren hoffärtige Haltung, deren falsch demüthiger, von Haß funkelnder Blick uns ihre düstere und ehrgeizige Seele errathen lassen. Friedrich fährt fort:

„Nun führ' ich Klage gegen Elsa von
Brabant: des Brudermordes zeih' ich sie.
Dies Land doch sprech' ich für mich an mit Recht,
da ich der Nächste von des Herzogs Blut,
mein Weib jedoch aus dem Geschlecht, das einst
auch diesem Lande seine Fürsten gab. —
Du hörst die Klage! König, richte recht!"

Bei dieser Erzählung erhebt sich Aller Argwohn gegen Elsa, und der König bescheidet sie vor seinen Richterstuhl.

Kaum ist der Aufruf des Heerrufers verklungen, so ersetzt eine äußerst liebliche Melodie im zartesten Rhythmus, der Ausdruck des trostlosesten Schmerzes,**) die stürmischen Mißklänge im Orchester, und belehrt uns schon, wie rein, keusch und heilig die Jungfrau ist, die des Mords, unerlaubter Liebe und ehrgeiziger, strafbarer Bestrebungen angeklagt. Sie tritt näher, weiß gekleidet, umflort von einem langen schwarzen Schleier, schweigend, schüchtern, erschreckt durch das Gepränge, das sie umgibt. Der König fragt sie, ob sie

*) Wir geben hier, wie in den folgenden Stellen, den Wortlaut von Wagner's Text, damit der Leser, welchem die ganze schöne Dichtung nicht bekannt, wenigstens im Umriß eine klare Vorstellung von derselben erhalte und sie mit unsern gewöhnlichen Operntexten zu vergleichen im Stande sei. A. d. Ueb.

**) S. Beilage Nr. 2.

ihn für ihren Richter erkenne? Sie erhebt mit ſicherm Blick das Auge zu ihm, und antwortet mit bejahendem Nicken. Dann fragt er ſie, ob ſie wiſſe, welcher Schandthaten ſie angeklagt? Sich gegen Friedrich wendend, bejaht ſie traurig die Frage. „Was entgegneſt Du der Klage, Elſa von Brabant?“ redet ſie der König wieder an. Mit einer ſtummen Geberde erwiedert ſie „Nichts“. Der Gegenſatz zwiſchen den Gräueln der ihr aufgebürdeten Verbrechen und der jungfräulichen Reinheit der Prinzeſſin läßt bei den Umſtehenden Ungewißheit der Entrüſtung folgen. Der König fragt von Neuem: „So bekennſt du deine Schuld?“ Ohne zu antworten, ſpricht ſie mit einem Seufzer: „O, mein armer Bruder!“ Nach langem Schweigen fordert der Richter der holden Angeklagten ſie mit zarter Schonung auf, ihm ſich voll Vertrauen zu entdecken. Eine Art von Verklärung ſcheint ſich über ſie zu ergießen, und wie in der Begeiſterung der Andacht, vor ſich hinblickend, erzählt ſie:

„Einſam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefſtes Klagen
ergoß ich in Gebet.
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut ſo klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte ſchwoll:
Ich hört' ihn fern hin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf;
mein Aug' iſt zugefallen,
Ich ſank in ſüßen Schlaf.“

Man hält ſie für eine Träumerin. Der König ermahnt ſie, an ihre Vertheidigung zu denken, und ſie fährt fort:

„In lichtem Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
ſo tugendlicher Reine
ich keinen noch erſah.

Ein golden Horn zur Hüfte
geschnet auf sein Schwert,
so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke werth.
Mit sächtigem Gebaren
gab Tröstung er mir ein:
Des Ritters will ich wahren,
Er soll mein Streiter sein!"

So wie sie die Worte spricht, welche die Erscheinung des Ritters schildern, nimmt das Orchester vier Takte der Introduktion auf, um gleichsam an den h. Graal zu mahnen, und geht dann zu einer Melodie über, welche bestimmt, die Individualität Lohengrin's anzudeuten, denn dieselbe kehrt später immer wieder, sobald dieser einen thätigen Antheil an der Handlung nimmt. Von kriegerischem und doch mildem Charakter, scheint sie der Ausdruck einer überlegenen Macht, selbst im Siege voller Edelmuth; Hörner und Trompeten malen sie gewöhnlich. — Friedrich spottet der Vision Elsa's, und erbietet sich, seine Klage mit den Waffen in der Hand zu behaupten. Aber keiner der gegenwärtigen Ritter will Friedrich's Haß verwirken und wagt es, an Elsa's Unschuld zu glauben, um für die Sache der Angeklagten in die Schranken zu treten. Indeß gebietet der König, selbst unschlüssig, daß ein Gottes-Urtheil entscheide, auf welcher Seite die Wahrheit oder die Lüge. Beifällig nimmt das Volk diesen Befehl auf, und die Blech-Instrumente stimmen einen Satz an in einem energischen und ernsten Rhythmus, der von jetzt an immer wiederkehrt, sobald man sich auf das Gottes-Urtheil bezieht.*) Friedrich und Elsa nehmen des Königs Entscheid an, und als dieser Elsa fragt, wen sie zu ihrem Kämpen wähle, nimmt sie ihre unterbrochene Erzählung wieder auf, indem sie erklärt, sie würde dem, den sie im Traume gesehen, ihre Vertheidigung anvertrauen:

*) S. Beilage Nr. 3.

„Des Ritters will ich wahren,
er ſoll mein Streiter ſein! —
Hört, was dem Gottgeſandten
ich biete für Gewähr:
In meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich ſoll ich preiſen
nimmt er mein Gut dahin, —
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm was ich bin!"

Der Heerrufer läßt durch Trompeter den Aufruf nach den vier Himmelsgegenden verkünden. Niemand erſcheint. Elſa verlangt, daß man den Aufruf wiederhole und ſpricht mit Treuherzigkeit: „Noch einen Ruf an meinen Ritter! wohl weilt er fern und hört mich nicht!" Das Schluchzen, welches ſie in ihr Herz zurückdrängt, gibt ſich in ſchmerzerregender Weiſe in der Begleitung dieſer Worte kund. Der Aufruf wird wiederholt. — Dasſelbe Schweigen. — Schon beginnt man zu glauben, daß die alſo Verlaſſene durchaus unwürdig des Schutzes Gottes. Außer ſich, verzweifelnd wirft ſie ſich auf die Kniee, den Himmel anflehend, ihr den verheißenen Vertheidiger zu ſenden, ihn, ſo wie ſie ihn im Traume ſah, ihr zu Hülfe kommen zu laſſen. Nach dieſen letzten Worten: „Wie ich ihn ſah, ſei er mir nah!" fallen drei Trompeten im Pianiſſimo ein, welche den Satz wiederholen, den wir ſchon als ausſchließlich bezüglich auf Lohengrin's Perſönlichkeit angeführt haben.*)

Plötzlich gewahrt man in der Ferne auf den Wellen der Schelde einen Schwan, der einen Nachen zieht, in welchem ſich ein Ritter befindet, ſo gerüſtet, wie ihn Elſa in ihrem Traume geſehen hatte. Der Chor der Beiſtehenden bricht in den Ruf aus: „Ein Wunder! ein Wunder! ein Wunder iſt gekommen! Ha, unerhörtes, nie geſeh'nes Wunder! Gegrüßt, gegrüßt, du gottgeſandter Held!" Wie

*) S. Beilage Nr. 4.

ſich der Nachen dem Ufer nähert, wird der Chor gewaltiger, ſchwillt immer ſtärker an, ſteigert ſich immer mehr, und erreicht einen Ausdruck der Wirkung, welche man zu den mächtigſten und gewaltigſten zählen muß, welche die Tonkunſt hervorzubringen gewußt hat.

Wagner behandelt ſeine Chöre in der Compoſition mit der außerordentlichſten Sorgfalt. Die meiſten ſind in acht durchgeführten Stimmen geſchrieben, und dieſer, welcher am ſtaunenswertheſten concipirt und am glücklichſten in ſeiner Steigerung iſt, wird außerdem noch bemerkenswerth durch die maleriſche Wahrſcheinlichkeit, die aus dieſen ſo vertheilten Stimmen hervorgeht. Die ſtaunende Ueberraſchung der Einen, der fromme und naive Glauben der Verwunderung der Andern, der Schreck dieſer, die Beſtürzung Aller, ſprechen ſich wie individuelle Ergüſſe aus, und das Motiv, voll Pracht und Majeſtät, erhält in dem Crescendo von dieſer ungeheuern Entwickelung, eine Gewalt, welche dieſem Momente vielleicht das mächtigſte und am meiſten dramatiſche Intereſſe des ganzen Stückes verleiht. Die Kälteſten, die am meiſten gegen dieſe neue Gattung der Muſik Voreingenommenen wurden durch dieſes bewunderungswürdige Stück hingeriſſen und entzückt.

So wie der Nachen an's Ufer ſtößt, wird das Motiv der Introduction wieder durch zwei Takte angedeutet; wenn der Ritter, den Fuß auf's Ufer ſetzend, ſich zum Schwan wendet, tritt das Motiv wieder in den zwei erſten Takten eines Geſanges vor, der nur von einer Reihe unterbrochener Terzen der erſten Violine begleitet iſt. Dieſe Monodie iſt zart, melancholiſch und vibrirend. Lohengrin nimmt Abſchied vom Schwan, dem er gebietet, wieder in ihre glückliche Heimath zurückzukehren, auf den ihn hin zu führen beſtimmten Fluten. Dieſe Töne tragen ſo offenbar das Gepräge des Kummers um die Glückſeligkeit; das Lebewohl, welches er ſeinem Führer bietet, gibt den Ausdruck des Schmerzes der Trennung in ſolchem Maße, daß man nicht zu wiſſen braucht, wer der geheimnißvolle Held iſt, um zu begreifen, daß er, indem er auf dieſe Erde voll harter Kämpfe kommt, wo die Unſchuld verfolgt und das

Verbrechen triumphirt, eine Sphäre glänzender Glückſeligkeit und heiterer Glorie verläßt.

Die Muſik beſaß noch nicht dieſen Typus, welchen Maler und Dichter ſo oft wiederzugeben verſuchten. Sie hatte noch nicht dies reine Empfinden, den heiligen Schmerz ausgedrückt, welche die Engel und die, dem Menſchen überlegenen Weſen, die beſſer, wie er ſelbſt, ergreifen, wenn ſie aus dem Himmel verbannt und nach unſerem Aufenthalte der Trauer geſandt werden, um wohlthätige Sendungen zu erfüllen. Wir ſind der Meinung, daß die Muſik, in dieſer Beziehung, die andern Künſte nicht mehr zu beneiden hat, denn wir ſind überzeugt, daß noch in keiner derſelben dieſes Gefühl mit einer ſo hohen, ja himmliſchen Vollendung wiedergegeben wurde. Ein großer Theil der Wirkung, welche der Componiſt hervorbringen wollte, hängt gewiß von der Zartheit des Schmelzes der Stimme des Tenors ab, indem dieſelbe ſich allein aus der Tiefe der Stille erhebt, welche dem Ausbruche der Begeiſterung des letzten Chors, von dem der Saal noch wiederhallt, folgt. Und wenn der Schmelz der Stimme auch nicht ſo zart, biegſam und ſilbern, wie man es wünſchen könnte, würde die Schönheit der Melodie doch ſtets einen tiefen Eindruck hervorrufen.

Lohengrin verkündet im Vortreten, daß er geſandt, eine hart angeklagte Jungfrau zu vertheidigen; bei dieſen Worten erklingt das Motiv der Introduction wieder, um an den zu erinnern, der ihn ſandte. Er fragt Elſa, ob er ihr als Kämpe genehm? Außer ſich vor Entzücken, ſtürzt ſie ſchluchzend zu ſeinen Füßen, und in höchſter Leidenſchaftlichkeit wiederholt ſie ihre eigenen Worte, die ſie einige Augenblicke vorher an ihren unbekannten Rächer richtete: „Mein Held! mein Retter! nimm mich hin! Dir geb' ich alles, was ich bin!" Er fragt die vor ihm Knieende: „Wenn ich im Kampfe für dich ſiege, willſt du wohl, daß ich dein Gatte ſei?" Hier hört man die an den h. Graal erinnernde Melodie zum letzten Male, wie ein leiſes Echo verſchwimmend, bis dieſelbe am Schluſſe des Drama wieder in ihrer ganzen Gewalt aufgenommen

wird. Lohengrin fährt mit ſteigender Feierlichkeit fort, und erklärt der Elſa:

„Elſa, ſoll ich dein Gatte heißen,
ſoll Land und Leut' ich ſchirmen dir,
ſoll nichts mich wieder von dir reißen,
mußt Eines du geloben mir:
Nie ſollſt du mich befragen,
noch wiſſen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!"

Wie leicht ſcheint es Elſa, dies zu beſchwören, und mit welchem Eifer ſpricht ſie den Eid, ſobald der Ritter zum zweiten Male ſeine Formel mit gebieteriſcher Strenge wiederholt.

Dies Verbot drückt der Geſang in einem Satze aus, der natürlich einer der wichtigſten der ganzen Oper ſein muß,*) weil gerade das ganze dramatiſche Intereſſe ſich in dem Geheimniſſe concentrirt, welches dieſes Verbot birgt. Es beſteht aus acht Takten eines Adagio, außerordentlich ergreifend und ſehr leicht erkennbar, ſelbſt, wenn nur das erſte aus zwei Takten beſtehende Glied wiederholt wird.

Nachdem Elſa ihren Eid, mit dem innigen Vertrauen eines demüthigen Kindes auf ihren mächtigen Vertheidiger, wiederholt hat, erhebt Lohengrin ſie, und mit einer Bewegung voller Freude, als wenn ſie eben triumphirend eine Probe beſtanden, ſchließt er ſie in ſeine Arme, indem er ihr zuflüſtert: „Elſa, ich liebe dich!" Dieſes Wort, ſo voller Liebe, und gleichſam voll verborgener Bewunderung und Erkenntlichkeit, indeß, ſo großer Angſt, ſo lebhaften und ſtürmiſchen Aufregungen folgend, außerordentlich einfach, erinnert durch ſeine berechte Kürze an die feierliche Einfachheit der alten Tragiker, und bringt einen der rührendſten Momente hervor, welche man im Repertoire der modernen Bühne findet. Lohengrin, ſich ſchon gleich einem Halbgotte durch ſeine wunderbare Dazwiſchen-

*) S. Beilage Nr. 5.

kunft verkündigend, entdeckt uns sogleich, daß die Macht, die seinen Arm mit einer übernatürlichen Kraft stählte, in dem Herzen ihrer Erwählten weder die Sehnsucht, noch die Zärtlichkeit der Liebe erstickt, und daß diese Zärtlichkeit so reine und hohe Freuden und Glückseligkeiten gewährt, daß sie selbst die Verbannung aus dem Bereiche der höchsten Seligkeiten wünschen läßt, und zu einem Paradiese dies Thal der Thränen und Kümmernisse schafft.

Man befiehlt den Kampf. Der Heerrufer verkündet ihn. Die Instrumente setzen wieder den rhythmischen Satz des Gottes-Urtheils ein, welcher während des Kampfes einem Canon gleich von den Blech-Instrumenten und den Violoncellen und Contra-Bässen des Orchesters ausgeführt wird, so daß man den wirklichen Kampf der Streiter zu vernehmen glaubt. Bevor die Kämpfer beginnen, spricht der König ein Gebet. Alle knieen nieder und flehen die göttliche Gnade an, auf daß die Unschuld gerächt werde und entdeckt der Schuldige. In diesem Augenblicke ist das Bild, welches die Scene bietet, in der That Bewunderung erregend. Elsa entzückt, mit erhobenem Blicke, scheint die Himmel offen zu sehen, während man überrascht wird auf der andern Seite des Königs, der bis in die Mitte der Gruppe getreten ist, ein Haupt zu erblicken, das die Andacht nicht gebeugt hat. In der Nähe Friedrich's, selbst in einer vor Zorn und unwillkürlichem Schrecken niedergebeugten Stellung, welche das Zuflüstern seiner Freunde vermehrt, die ihm rathen, einen solchen unbekannten Gegner nicht anzunehmen, kniet ein junges Weib, dessen Blicke Haß sprühen, und das beim Erscheinen des Wunderschwans einen Schrei des Schreckens ausgestoßen hatte. Ortrude ist's, welche dieser religiösen Aufwallung zu spotten scheint, und ihr stolzer Hohn zieht die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich, indem er ihrem Antlitze vor dem aller Andern einen eigenthümlichen Ausdruck verleiht.

Lohengrin ist Sieger und schenkt das Leben dem Besiegten mit den Worten:

„Durch Gottes Sieg iſt jetzt dein Leben mein:
Ich ſchenk' es dir! magſt du der Arm' es weihn!"

Sein charakteriſtiſches Motiv, das längſte von allen, denn es hat bald zwölf Takte Adagio und bald vier und zwanzig Allegro, kehrt mit Fanfaren wieder, und der Schlußchor nimmt es, einen halben Ton höher, in ſeiner rauſchenden Freude ganz wieder auf. Elſa, gerettet, von der Schuld freigeſprochen, ſtürzt in die Arme ihres Beſchützers, und in dem herrlichen Enſemble, das jetzt folgt, ſchweben ihre Stimme und ihre ſchönen Verſe beſtändig über den Stimmen, welche die freudige Genugthuung, das entzückte Staunen des Königs und der Menge ausdrücken, die nicht zu glauben im Stande, daß dies ſchöne Kind der ſchrecklichen Verbrechen ſchuldig; dann die Scham, die ohnmächtige Wuth des beſiegten Friedrich's, das raſende Staunen, die Erbitterung und die Verwünſchungen Ortruden's, deren Geſten und Blicke, in einem fortwährenden ſtummen Spiele, die Furcht und das Gewiſſenszagen des Grafen gebannt, und ihn zu dieſem gottloſen Kampfe beſtimmt hatten.

In der kurzen Inſtrumental-Introduktion, welche dem zweiten Akte vorangeht, begegnen ſich zwei Motive. Das zuerſt erſcheinende iſt einer dieſer Hauptſätze, welcher, der Rolle Ortruden's angepaßt, ſich durch das ganze Drama hindurchwindet,*) und gewöhnlich, wie in dieſer Introduktion, die es ganz bringt, von dem Motiv unterbrochen oder verfolgt wird, auf welchem Lohengrin das unwiderrufliche Verbot ausgeſprochen hat. Man glaubt, den Groll menſchlicher Gottloſigkeit im Kampfe mit dem Myſterium der Güte Gottes zu hören.

Gegenüber den hellerleuchteten Fenſtern des Palaſtes, in welchem man den Vorabend der Hochzeit Elſa's feſtlich begeht, und woher eine Feſtmuſik in einzelnen Stößen ertönt, ſitzen auf den Stufen des Münſters, in tiefſtem Dunkel, Friedrich und Ortrude, ihrer Güter beraubt, geächtet, elend gekleidet, und bereit, in die Verban-

*) S. Beilage Nr. 6.

nung zu wandern. Ortrude, auf den ſteinernen Stufen niedergekauert, ſtützt ihr Kinn auf ihre Kniee und ſchlägt kein Auge von den Fenſtern des Palaſtes, um gleichſam in dem Schmerz dieſes Schauſpiels Gift und Trieb zur Rache einzuſaugen. Der Graf von Telramund, ein Spielwerk der falſchen Wiſſenſchaft ſeines in der Magie erfahrnen Weibes, wendet ſich mit Haß und Verachtung gegen ſie, nur beklagend, daß man ihm ſein Schwert genommen, daß er ihr Herz nicht durchbohren kann. In einem meiſterhaften Tonſtücke ſchildert er ihr die Schmach, mit der er ſich bedeckt hat, und wiederholt mit einem beredten Schrei der Herzensangſt und der Verzweiflung: „Mein' Ehr' hab' ich verloren, mein' Ehr', mein' Ehr' iſt hin!" Ortrude bewahrt das Uebergewicht der Ruhe, welche über das Verbrechen brütet und die Ausbrüche der Verzweiflung bemitleidet. Friedrich durch dies Uebermaß der Beleidigung auf's Aeußerſte gebracht, ſtürzt auf ſie zu und will ſie, von Grauen ergriffen, mit eigener Hand erwürgen; aber ſie fragt ihn mit bitterer Verachtung: „Ob er nur Weiber zu bekämpfen wiſſe?" Der Ritter entgegnet ihr mit Stolz:

„— war's nicht dein Zeugniß, deine Kunde,
die mich beſtrickt, die Reine zu verklagen?
Die du im düſt'ren Wald zu Haus, log'ſt du
mir nicht, von deinem wilden Schloſſe aus
die Unthat habeſt du verüben ſehn?
Mit eignen Augen, wie Elſa ſelbſt den Bruder
im Weiher dort ertränkt? — Umſtrickteſt du
mein ſtolzes Herz durch die Weiſſagung nicht,
bald würde Raddod's alter Fürſtenſtamm
von neuem grünen und herrſchen in Brabant?
Bewogſt du ſo mich nicht, von Elſa's Hand,
Der reinen, abzuſtehn, und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Raddod's letzter Sproß?

Dann weiter:

„— hat nicht durch ſein Gericht
Gott mich dafür geſchlagen?

„Gott!“ heult Ortrude, die Heidin, indem ſie ſich ſtolz aufrichtet, und betont dieſes Wort mit einem ſo fürchterlichen Hohne, daß Friedrich entſetzt vor ihr zurückweicht. Nach einem unheilvollen Schweigen ſagt er langſam:

„Wie tönt aus deinem Munde furchtbar der Name!“

Ortrude.

„Ha, nennſt du deine Feigheit Gott?“

Friedrich.

„Ortrud!“

Ortrude.

„Willſt du mir droh'n? mir, einem Weibe — droh'n?
O Feiger! hätteſt du ſo grimmig ihm
gedroht, der jetzt dich in das Elend ſchickt,
wohl hätteſt Sieg ſtatt Schande du erkauft! —
Ha, wer ihm zu entgegnen wüßt', der fänd'
ihn ſchwächer als ein Kind!“

Friedrich, der endlich glaubt, er habe nur den Künſten böſen Zaubers unterlegen, fühlt ſeinen Ehrgeiz, ſeinen Haß neu erwachen, und findet ſeinen geſunkenen Muth wieder.

Die Lichter ſchwinden nach und nach aus den Fenſtern des Palaſtes. So wie die Grauſame dem ſchwachen Manne ſagt: „Ich will dir erklären, wie wir ihre Nächte der Luſt und der Ruhe in Nächte des Kummers verwandeln können,“ erſcheint der muſikaliſche Satz wieder, welcher die beiden letzten Akte wie ein ätzendes Gift durchzieht. Ortrude entdeckt Friedrich, daß ſie es noch vermögen, Elſa zu verderben, aber daß man ſie dann um jeden Preis dahin bringen müſſe, ihren Eid zu brechen, ihren Gatten um ſeinen Namen und ſein Vaterland zu fragen. — Das Motiv, nach welchem Lohengrin ſein Verbot ausgeſprochen, erklingt, um aber ſofort durch das erſte erſetzt zu werden, das ſich durch das ganze Duo, bald in langſamer Bewegung, bald raſch, bald ganz entwickelt, bald verkürzt hinzieht, und, dem Finale als Einleitung dienend, über dasſelbe einen Schauder erregenden Glanz breitet. Friedrich, von

Leidenſchaften bewegt, die ſeiner eigentlichen Natur fremd, gibt ſich ungeſtümen Hoffnungen hin. Ortrude ſpottet ihrer, indem ſie ihn auffordert, von ihr zu lernen, die Wolluſt der Rache in Ruhe zu genießen. Wie ſoll man dem Leſer die Art von Betäubung ſchildern, welche eine widernatürliche Vereinigung der Worte „blutig" und „liebend" hervorbringen muß, wenn beide mit dem ihnen paſſenden Ausdruck ausgeſprochen werden! Dieſer ſchroffe Gegenſatz gibt dem Haſſe einen Anſtrich ſo greller, falſcher und ſo abſtechender Freude, daß man durch dieſe Noten eben ſo mächtig aufgeregt wird, wie durch die verruchteſte der Gotteslästerungen. Sie ſcheinen Allem, was der Menſch nur immer für heilig hält, kalten Hohn zu ſprechen und ſich zu weiden am Unglück und Verderben. Ortrude führt Friedrich mit einer, widrig und grell gegen die ſo eben zwiſchen ihr und ihrem Gemahle gewechſelten Flüche und Verwünſchungen abſtechenden, faſt anmuthigen Hingebung und Zärtlichkeit zu den oberſten Stufen des heiligen Portikus, Zeuge dieſer Höllenſcene, zieht ihn zu ſich nieder, umſchlingt ihn wollüſtig mit ihren Armen, und heftet wieder ihre Blicke auf die letzten, noch in den Fenſtern des Palaſtes ſchimmernden Lichter. Sich ſo umfangend, ſingen ſie Worte der Rache, getragen, ernſt und düſter, deren Uniſono, gleich auf das abgeſtoßene Aufjauchzen der vorhergehenden Sätze folgend, die, durch ihre ſo ſchauerlich innige Bewegung ſchon hervorgebrachte Wirkung beſtätigt, welche aus der Liebe des Haſſes Band bildet und ihre Fackel an den Hoffnungen der Mitſchuld entzündet.

Nach beendigtem Feſte will Elſa in der Einſamkeit noch einmal die ganze Fülle ihres grenzenloſen Glückes genießen, und die ganze Anmuth der Natur ihrer Freude über ihre unerwartete Befreiung zu einem neuen Schmucke werden laſſen. Aus ihren Gemächern tritt ſie auf den Balkon, wo ſie ſich zu dieſer ſpäten Stunde von Niemand beobachtet wähnt. In einem Tonſtücke von unendlicher Zartheit vertraut ſie dem Hauche der Abendwinde, die ſo oft ihre troſtloſen Seufzer nach dem fernen Befreier trugen, ihre Seelen-

wonne: Strophen, deren Poeſie nicht weniger ergreifend, als die der ſo berühmten Verſe in Schiller's Trauerſpiel, welche Maria Stuart, auch ein Opfer weiblichen Ehrgeizes und weiblicher Eiferſucht, wenige Augenblicke vor der verhängnißvollen Zuſammenkunft, die über ihr Verderben entſcheidet, den im Winde dahineilenden Wolken zuruft. Ortrude fordert Friedrich auf, ſie zu verlaſſen, auf daß ſie ihren hinterliſtigen Plan ausführen könne. Allein geblieben, gibt ſie ſich Elſa zu erkennen, und fleht um ihr Mitleid. Die edle Fürſtin, von dem Mißgeſchick ihrer Verfolgerin ergriffen, nicht wollend, daß ihr Glück durch irgend einen Fluch getrübt, ſelbſt nicht durch das Mißgeſchick ihrer Feinde, kommt ihrer erbitterten Nebenbuhlerin entgegen und bietet ihr eine Zufluchtsſtätte in ihrem eigenen Palaſte. Während ſie vom Balkon ſteigt, ruft Ortrude mit einem heiſern Siegesſchrei, in einem Anfall von Wuthrauſch, gleich einer Prieſterin, die gewohnt, ihr Opfermeſſer in's Herz menſchlicher Schlachtopfer zu tauchen, ihre Götter um Hülfe, ihre von ihren früheren Anbetern verleugneten Götter an. Sie ruft Wodan den Donnerer an! Freya, die Zauberin! ſie beſchwört ſie, ihren Verrath zum Verderben der Chriſten zu unterſtützen. Und eine ſolche Leidenſchaft, ein ſolcher Zorn, ſo viel Galle entſtrömt ihrer Seele, daß ſich das ganze Pandämonium mit Wolluſt in dieſen Wuthſtrom tauchen könnte.

Heuchleriſch vor Elſa gedemüthigt, ſobald dieſe erſcheint, empfängt ſie ihre Gaben und ihre Gaſtfreundſchaft mit gleisneriſcher Erkenntlichkeit, indem ſie ſpricht:

„Wie kann ich ſolche Huld dir lohnen,
da machtlos ich und elend bin?
Soll ich in Gnaden bei dir wohnen,
ſtets bleib' ich nur die Bettlerin.
Nur eine Kraft iſt mir gegeben,
Sie raubte mir kein Machtgebot;
durch ſie vielleicht ſchütz' ich dein Leben,
bewahr' es vor der Reue Noth."

Sie flüſtert ihr dann zu: „Laß mich für dich zur Zukunft ſchaun.“ Die Muſik entſchleiert alſobald die Abſicht der feindſeligen Zauberin, indem ſie den Satz wieder andeutet, welcher in der letzten Scene das Motiv des Verbotes des Ritters durchkreuzt hat. Sie fährt fort:

„Könnteſt du erfaſſen,
wie deſſen Art ſo wunderſam,
der nie dich möge ſo verlaſſen,
wie er durch Zauber zu dir kam!

Empört über dieſe Einflüſterung wendet ſich Elſa anfänglich unwillig von ihr, aber nach einem Augenblicke unſchuldigen Nachſinnens kommt ſie wieder zu Ortrude mit milden Worten:

„Du Aermſte kannſt wohl nie ermeſſen,
wie zweifellos mein Herze liebt!
Du haſt wohl nie das Glück beſeſſen,
das ſich uns nur durch Glauben giebt!
Kehr' bei mir ein! laß mich dich lehren,
wie ſüß die Wonne reinſter Treu'!
Laß zu dem Glauben dich bekehren:
Es giebt ein Glück, das ohne Reu'!“

Ortrude überſchreitet die Schwelle der Thüre, welche Mitleid und Vergeben ihrer Nichtswürdigkeit öffnete. Die Ruhe der Nacht tritt ein bis zum Tages-Anbruch. Man hört jetzt die Wachen ſich von der Höhe der Thürme ihre Signale geben, und der Ton ihrer Heerhörner wird von den entfernteſten Poſten wiederholt, was einen ſehr glücklichen Effekt des Echos hervorbringt. Dieſer kurze rhythmiſche Satz wird im Orcheſter durch die Hörner und die Fagotten ausgeführt, an welche ſich bald nachher die Blas-Inſtrumente in einem lang gehaltenen Grundtone des D-Akkords ſchließen, beinahe dreißig Takte, während welcher das Crescendo immer belebter dem Glanze des nahenden Morgens entſpricht. Indeß öffnen ſich die Thore der Stadt, Bürger und Krieger gehen hin und her und durchkreuzen ſich auf dem Hofplatze; Pagen und Diener gehen im

Palaſte aus und ein, die Bewegung wird immer lebendiger. Während Alles in voller Regſamkeit, erſcheint der Heerrufer des Königs, und der Satz der Morgen-Trompeten, in dieſer Intervalle blos modulirt, vereinigt ſich pomphaft mit dem Eintrittsſatze der Trompeten des Königs. Der Heerrufer, in ſeiner Amtstracht, verkündet dem Volke die Verbannung des Grafen von Telramund und Elſa's Vermählung, und ſagt unter anderm: „daß der Ritter, den Elſa ehelicht, ſich nicht Herzog, aber Beſchützer von Brabant nennen will, und daß er ſich an die Spitze der brabant'ſchen Edlen ſtellen wird, um ſie zum königlichen Heere, zum Kampfe gegen die Ungarn zu zu führen." Der Chor antwortet mit lautem Rufe: „Hoch lebe der Gottgeſandte! der Beſchützer von Brabant!" nach einem Theile der dem Charakter Lohengrin's entſprechenden Melodie. Friedrich geht in dieſem Augenblicke über den Platz. Einige ſeiner treugebliebenen Freunde entziehen ihn den Blicken des Volkes und bringen ihn in das Münſter. Bald darauf erſcheinen Pagen und Knechte, um in der Menge eine Gaſſe für den Brautzug zu bilden, da Elſa eben nach der Kirche ziehen ſoll, um mit Lohengrin verbunden zu werden.

Das ganze Intermezzo, von dem Augenblicke, wo Ortrude in Elſa's Palaſt getreten, bis zur Erſcheinung des Brautzuges, nur dazu beſtimmt, dem Zuhörer einen Ruhepunkt zu gewähren, verlangt eine außerordentlich ſchöne Scenirung, welche unſer Theater nicht ganz zu leiſten vermochte. Das Auge muß fortwährend beſchäftigt ſein, auf daß ein maleriſches Schauſpiel mit den dichteriſchen Aufregungen, in welchen uns der Tonſchöpfer fortwährend geſpannt hält, wechſelt. Auf den Bühnen, wo die Zahl der Comparſen nicht hinreichend, ihr Coſtüm nicht verſchiedenartig genug, die einzelnen Gruppen nicht ſtark genug ſind, um die Illuſion der Wirklichkeit hervorzubringen, iſt es nicht zu leugnen, daß dieſe Morgenſcene ermüdend wirken muß, und daß das Publikum, deſſen Aufmerkſamkeit ſtets durch die Muſik in Anſpruch genommen, ſchon abgeſpannt iſt, wenn ſich die Prinzeſſin mit ihrem edlen und reichen

Gefolge in voller Pracht und Herrlichkeit aus dem Palaſte in Bewegung ſetzt.

Elſa erſcheint auf demſelben Balkon, von dem ſie in der Nacht herabgeſtiegen, und zieht durch die Galerieen des Palaſtes, ehe ſie auf den Platz tritt. Hinter ihr wallt ein langer Zug nach dem Takte einer ſanften und ernſten Muſik, bewunderungswürdig zur heiligen Ceremonie paſſend, die begangen werden ſoll. Die Weihe, welche in derſelben herrſcht, die ſchöne und fromme Rührung, die ſie erweckt, werden um ſo tiefer empfunden, als dieſer milde und ernſt bewegte Charakter durch den Gegenſatz der kurz vorhergehenden lebhaften und klaren Rhythmen nur noch mehr hervorgehoben wird. Die Prinzeſſin tritt vor, tief ergriffen und zitternd, aber nur noch ſchöner im Schmucke der Krone und des Hermelinmantels. Das Orcheſter ſchildert uns die ganze Fülle der frommen und zärtlichen Gefühle, die in dieſem Augenblicke ihr Herz bewegen, ohne es deutlich werden zu laſſen, ob die einen oder die andern den Vorrang behaupten. Die heilige, jedoch zugleich von einer Leidenſchaft beherrſchte Jungfrau, erhebt den Blick nicht, aber man erräth aus den Akkorden, die uns die Gedanken, die ihre Seele beſchäftigen, ſchildern, man erräth aus ihrem majeſtätiſchen Crescendo, welches ſtets die doppelte Färbung einer myſtiſchen Glut bewahrt, wie freudeſtrahlend und keuſch zugleich die von ihren Augenlidern verſchleierten Blicke. Muß man die ſeltenen Hülfsmittel, über welche der tonſchaffende Dichter verfügt, nicht bewundern, indem man ſo ſchöne Wirkungen durch die Ausgleichung hervorgebracht ſieht, die er zwiſchen den Gefühlen, die uns die Muſik, wo das Wort nicht mehr hinreicht, enthüllen muß und denen macht, welche die Poeſie unter ihrem glühenden Gepräge mit einer Beſtimmtheit ausſpricht, welche die Muſik ihnen zu verleihen nie im Stande iſt.

Unter den Edeldamen, die in Elſa's Gefolge, iſt Ortrude, die allein außer der Ordnung des Zuges geht, am ſtattlichſten geſchmückt, aber ihre Züge zeigen den mit Gewalt unterdrückten wilden Aufruhr ihres Innern. So wie die Braut ſich den Stufen der Kirche

nähert, ſtürzt Ortrude ihr entgegen und zwingt ſie zurückzutreten, indem ſie ihr mit beleidigendem Lachen entgegenruft:

„Zurück, Elſa! nicht länger will ich dulden,
daß ich gleich einer Magd dir folgen ſoll!
Den Vortritt ſollſt du überall mir ſchulden,
vor mir dich beugen ſollſt du demuthvoll!“

Die Edelknaben und die Männer.

Was will das Weib?

Elſa

(heftig erſchrocken).

„Um Gott! was muß ich ſehn?
welch' jäher Wechſel iſt mit dir geſchehn?“

Ortrude.

„Weil eine Stund' ich meines Werth's vergeſſen,
glaub'ſt du, ich müßte dir nur kriechend nah'n?
Mein Leid zu rächen will ich mich vermeſſen,
was mir gebührt, das will ich nun empfah'n.“

Elſa.

„Weh! ließ ich durch dein Heucheln mich verleiten,
die dieſe Nacht ſich jammernd zu mir ſtahl?
Wie willſt du nun in Hochmuth vor mir ſchreiten,
du, eines Gottgerichteten Gemahl?“

Ortrude.

„Wenn falſch Gericht mir den Gemahl verbannte,
war doch ſein Nam' im Lande hochgeehrt;
als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,
gekannt, gefürchtet war ſein tapfres Schwert,
Der deine, ſag', wer ſollte hier ihn kennen,
vermagſt du ſelbſt den Namen nicht zu nennen?“

Männer und Frauen

(in großer Bewegung)

„Was ſagt ſie? Ha! was thut ſie kund? —
Sie läſtert! wehret ihrem Mund!“

Ortrude.

„Kannſt du ihn nennen? kannſt du uns es ſagen,
ob ſein Geſchlecht, ſein Adel wohl bewährt?

Woher die Fluthen ihn zu dir getragen,
wann und wohin er wieder von dir fährt?
Ha, nein! wohl brächte ihm es ſchlimme Noth,
der kluge Held die Frage drob verbot!"

Männer und Frauen.

„Ha, ſpricht ſie wahr? welch' ſchwere Klagen! —
Sie ſchmähet ihn! darf ſie es wagen?"

Elſa

(von großer Betroffenheit ſich ermannend).

„Du Läſterin! ruchloſe Frau!
Hör', ob ich Antwort mir getrau'! —
So rein und edel iſt ſein Weſen,
ſo tugendreich der hehre Mann,
daß nie des Unheil's ſoll geneſen,
wer ſeiner Sendung zweifeln kann!
Hat nicht durch Gott im Kampf geſchlagen
mein theurer Held den Gatten dein?
Nun ſollt nach Recht ihr alle ſagen,
wer kann da nur der Reine ſein?"

Männer und Frauen.

„Nur er! nur er! dein Held allein!"

Ortrude.

„Ha! dieſe Reine deines Helden,
wie wäre ſie ſo bald getrübt,
müßt' er des Zaubers Weſen melden,
durch den hier ſolche Macht er übt!
Wagſt du ihn nicht darum zu fragen,
ſo glauben alle wir mit Recht,
du müſſeſt ſelbſt in Sorge zagen,
um ſeine Reine ſteh' es ſchlecht!"

Die Frauen

(Elſa unterſtützend).

„Helft ihr vor der Verruchten Haß!"

Männer

(nach dem Hintergrund).

„Macht Platz! macht Platz! der König naht!"

In dieſem Augenblicke unterbrechen die Trompeten, welche dem Könige vorhergehen, die Schmähungen Ortrudens, und dieſer nähert ſich mit Lohengrin, umgeben von Herren und Rittern, um ſich nach dem Münſter zu begeben. Als er vor der hoch erröthenden und verwirrten Elſa ihre unverſöhnliche Gegnerin gewahrt, tritt Lohengrin raſch zu der Jungfrau, und fragt ſie um die Urſache ihrer Verwirrung. So wie er ſich jetzt gegen Ortrude wendet, um auf immer aus der Gegenwart ſeiner Braut die verruchte Heidin zu bannen, ſcheint er dieſer zu zeigen, daß ſeine Vorherſehungsgabe ihre gehäſſigen Plane durchſchaut, denn der Satz, der ihr gräßliches Duo mit Friedrich begleitete, kehrt mit dieſem Worte des Ritters wieder. Er faßt die Hand der Prinzeſſin und geht mit ihr auf den Tempel zu, wo ſie auf ewig vereint werden ſollen.

Plötzlich werden die Thore ſtürmiſch aufgeriſſen, und Friedrich ſtürzt die Stufen herab, ſeinen Sieger anklagend, daß er nur vermittelſt eines Zaubers geſiegt, und wendet ſich dann an's Volk, daß es Lohengrin verhindere, in den Tempel des Herrn zu treten; „denn er hat durch eine gottloſe Liſt," ſo ruft er, „das Gottes-Urtheil entweiht!" Die vier Takte, welche den Canon des Zweikampfes bildeten, kehren aus dieſen Worten wieder. Friedrich verlangt, „daß ſein Gegner entdecke, wer er ſei? Woher ihn der fremde Schwan gebracht?" Lohengrin erwiedert: „daß er, der Geächtete, kein Recht habe, zu fordern, daß man ihm antworte; daß Elſa allein ihn zur Aufklärung dieſes Geheimniſſes zwingen könne." Er wendet ſich zu ihr, und ſie ganz verwirrt ſehend, richtet er Worte milden Troſtes an ſie, aber das Motiv, welches das Verbot begleitete, erſcheint wieder gleich einer ernſten Mahnung. Dieſem Satze ſchließt ſich Ortrudens Melodie an in einem Enſemblestücke, ſchmerzlich durchzuckt von der Beſtürzung und Beklemmung, welche alle Perſonen bewegt, und welche blos die verruchten Hoffnungen des unverſöhnlichen, verbrecheriſch anmaßenden Paares beherrſchen. Mit Hartnäckigkeit ſcheinen beide, Mann gegen Mann

zu kämpfen, der letzte Satz gewinnt die Oberhand, wenn Friedrich sich unbemerkt Elsa nähert, und ihr in's Ohr flüstert:

„Vertraue mir! laß dir ein Mittel heißen,
das dir Gewißheit schafft."

Elsa
(erschrecken, doch leise)
„Hinweg von mir!"

Friedrich.
„Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen,
des Fingers Spitze und ich schwöre dir,
was er dir hehlt, sollst frei du vor dir sehn, —
die Treu soll nie er dir von hinnen gehn."

Elsa.
„Ha, nimmermehr!"

Friedrich.
„Ich bin dir nah' zur Nacht, —
ruf'st du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht."

Elsa ruft: „Nie!"

Das unheilvolle, giftschwangere Motiv, aus einer langen aus sechszehn Takten gebildeten Periode gebildet, hat den höchsten Paroxismus dumpfer, in sich schaudernder Heftigkeit erreicht, und verschwindet erst jetzt. Als Lohengrin den Grafen bei Elsa gewahrt, stößt er ihn mit Heftigkeit fort; seine Braut fällt ihm zu Füßen, um seine Verzeihung zu erflehen. Er hebt sie auf und fragt sie: „Willst du die Frage an mich thun?" Zu nahe ihrem Glücke, um sich entschließen zu können, dasselbe auf's Spiel zu setzen, erwidert sie:

„Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergehn!
Hoch über alles Zweifels Macht
. . . soll meine Liebe stehn!"

Heil dir, ruft Lohengrin ihr, vor Freude bebend, zu, wie von einem traurigen Befangensein befreit, da er sie der verhängnißvollen Schlinge entgangen sieht. Sie schreiten zur Kirche; man

entfernt Friedrich und Ortrude aus ihrem Wege; aber dieſe hebt noch drohend triumphirend die Rechte gegen Elſa, und man ſieht das Wanken der Jungfrau, deren ſchwaches Herz die Tücke des Argwohns ſchon durchdrungen hat. Durch eine eben ſo ſorgfältige als wohl überlegte und verſtändige Anwendung ſeines Syſtemes läßt Wagner die drohende Bewegung Ortrudens im Orcheſter mit dem myſteriöſen Satze übereinſtimmen, der jetzt wie eine unheilvolle Drohung am Ende des Aktes grollt, bis daß die Fanfaren des Brautmarſches ihn verſchlingen.

Das Inſtrumental-Stück, welches dem dritten Akt vorhergeht, hat mehr als hundert Takte im lebendigen Tempo, es athmet die Feſtlichkeit und die Freude, und malt uns gleichfalls die Scenen der Freude, der Zufriedenheit, welche dem Ritus der chriſtlichen Ehe-Einſegnung gefolgt ſind. Hört man dies Stück, ſo ſtellt man ſich die Paladine und ihre Kämpfe vor, man glaubt die Signale der Tourniere zu erkennen, und die glänzende Waffenproben verkündenden Zinken, welche ſtets die Feſte und Hochzeiten ſo hoher und mächtigen Herrſchaften verherrlichten.

Wir ſehen dann das Brautgemach des jungen Ehepaares. Das Frauen-Geleit und das der Männer, vom Könige ſelbſt geführt, geleiten die Gatten zu entgegengeſetzten Thüren herein, und ihre Geſänge verbreiten ſich in der Atmoſphäre, wie eine aus Weihrauch, Narden und Myrrhen gebildete Wolke, von welcher ſich ein Duo trennt, in dem ſich das anbetende Entzücken der Liebe, ihre reinſte Wonnetrunkenheit, ihre unausſprechliche Zärtlichkeit, ihr heiligſtes Wolluſtſchauern in Fluten von Melodieen, den zarteſten Aeols Harfen Tönen gleich, ergießen. Die Hoheit, die Reinheit, die Abſtufung der Gefühle, die ſich in dieſer Scene entfalten, können weder übertroffen, noch idealiſirter durch Poeſie und Geſang ausgedrückt werden. „Und jetzt zum erſtenmal allein, ſeit wir uns ſah'n, — Elſa, mein Weib! du ſüße, reine Braut! Ob glücklich du, das ſei mir nun vertraut!" Sie erwiedert:

„Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
beſitz' ich aller Himmel Seligkeit!
Fühl' ich zu dir ſo ſüß mein Herz entbrennen,
athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht!"

Lohengrin ſegnet das Geſchick, daß ihn beſtimmte, ihr Kämpe zu ſein, weil er in ihr allein nur ſein Glück finden konnte. „Ich ſah dich ſchon im Traum vor deiner Ankunft", erwiedert ſie in derſelben Melodie, die auch im erſten Akte erklang, als ſie den Traum, in dem er ihr erſchienen, erzählte, und fährt dann fort:

„Als ich nun wachend dich ſah vor mir ſtehn,
erkannt' ich, daß du kamſt auf Gottes Rath.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
als eine Blume, duftend auf der Wieſen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.
Iſt dieß nur Liebe? — Wie ſoll ich es nennen,
dies Wort, ſo unausſprechlich wonnevoll,
wie, ach! dein Name, den ich nie darf kennen,
bei dem ich nie mein Höchſtes nennen ſoll!"

Die weibliche Schlauheit macht ſich ſchon in dieſer Anſpielung auf das Geheimniß, welches die junge Vermählte beunruhigt, geltend; die Neugierde verleiht dem naiven Kinde ſchon eine ungewöhnliche Gewandtheit. Sie fährt fort:

„Wie ſüß mein Name deinem Mund' entgleitet!
Gönnſt du des deinen holden Klang mir nicht?
Nur, wenn zur Liebesſtille wir geleitet,
ſollſt du geſtatten, daß mein Mund ihn ſpricht."

Lohengrin.

„Mein ſüßes Weib!"

Elſa.

„— einſam, wenn Niemand wacht,
nie ſei der Welt es zu Gehör gebracht!"

Lohengrin
(ſie freundlich umfaſſend und aus dem Fenſter deutend).

„Athmeſt du nicht mit mir die ſüßen Düfte?

O wie ſo hold berauſchen ſie den Sinn!
Geheimnißvoll ſie nahen durch die Lüfte, —
fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin. —
So iſt der Zauber, der mich dir verbunden,
da als ich zuerſt, o Süße, dich erſah;
nicht brauchte deine Art ich zu erkunden,
dich ſah mein Aug', — mein Herz begriff dich da.
Wie mir die Düfte hold den Sinn berücken,
nah'n ſie mir gleich aus räthſelvoller Nacht:
So mußte deine Reine mich entzücken,
traf ich dich auch in ſchwerer Schuld Verdacht."

Das letzte Stück iſt ohne den mindeſten Zweifel eine der ſchönſten Inſpirationen Wagner's, die er je gehabt, und welche er auch noch je haben kann; hiedurch allein begründet er ſich einen unbeſtreitbaren Anſpruch auf den Nachruhm und den Platz, welchen die Zukunft ihm unter den großen Tonſchöpfern vorbehält.

Elſa fährt mit dieſem liebenden Ehrgeize der Hingebung, welche der Heroismus des Weibes iſt, fort: „Warum kann ich dir nicht auch meine Liebe erproben und ſterben, um dich zu retten! Warum kann ich nicht auch die Gefahren erkennen, wenn du von welchen umgeben biſt — weshalb hab' ich nicht wenigſtens ein Geheimniß dir zu bewahren, um dich meiner Treue zu verſichern! Des Todes Qualen würden mir es nicht entreißen!" Man ſieht ſie ſo nach und nach dem Punkte ſich nähern, den ihre lüſterne Aengſtlichkeit erſtrebt. Lohengrin verſucht es, mit ſchonenden Zärtlichkeiten ihre innere Aufregung zu beſchwichtigen, aber mit jedem Worte nähert ſie ſich mehr und mehr dem Abgrunde. . . .

Elſa.

„O mach mich ſtolz", ruft ſie, „durch dein Vertrauen,
daß ich in Unwerth nicht vergeh'!
Laß dein Geheimniß mich erſchauen,
daß, wer du biſt, ich offen ſeh!"

Der liebende Bräutigam erwiedert ernſt:

„Höchſtes Vertrau'n haſt du mir ſchon zu danken,
da deinem Schwur ich Glauben gern gewährt:
Wirſt nimmer du vor dem Gebote wanken,
doch über alle Frau'n dünkſt du mich werth!"

Nach dieſen ernſten Worten wiegt der ſtrenge Gatte ſie wieder ein mit den ſüßeſten Liebkoſungen des hingebendſten Geliebten:

„An meine Bruſt, du Süße, Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah!
daß mich dein Auge ſanft beſcheine,
in dem ich all' mein Glück erſah!
O, gönne mir, daß mit Entzücken
ich deinen Athem ſauge ein!
laß feſt, ach! feſt an mich dich drücken,
daß ich in dir mög' glücklich ſein!
Dein Lieben muß mir doch entgelten
für das, was ich um dich verließ;
kein Loos in Gottes weiten Welten
wohl edler als das meine hieß'.
(Dieſe Worte begleitet das Motiv des Verbots.)
Drum wolle ſtets den Zweifel meiden,
dein Lieben ſei mein Stolz Gewähr;
denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,
aus Glanz und Wonne komm' ich her."

Elſa ſtößt einen Schrei des Entſetzens aus. Der grauſenhafte Satz Ortrudens ſchon bei den Worten des Ritters „Drum wolle ſtets den Zweifel meiden" angedeutet, kehrt mit noch leidenſchaftlicherm Ausdrucke, als im zweiten Akte, als Friedrich und Ortrude Rath um ihre Rache pflogen, wieder, denn das Fürchten der Liebe hat noch weit größere Qualen, mehr Angſt und Schmerzen, als alle Raſerei des Neides. Der Argwohn, den Ortrude geſäet, keimt und gährt. Verzweiflung faßt das ſchwache Weib. „Was bin ich denn in deinen Augen?" ſpricht ſie in ihrer Troſtloſigkeit. „Nur Reue kann dich an meiner Seite quälen. Die Tage werd' ich zählen müſſen, die du mir ſchenkſt. Mit Angſt werd' ich ſie zählen,

und einer wird kommen, an dem du mich verläßest — und ich bleibe allein und elend."

Umsonst sucht ihr Geliebter sie zu überzeugen, daß die Anziehungskraft ihrer Liebe ihn so lange bei ihr halten werde, als der Zweifel sie nicht bemakelt. Fiebrische Glut verzehrt sie. Wahnsinn bemächtigt sich ihrer. Lohengrin will ihn bezwingen, Liebkosungen mit dem Tadel einend; es gelingt ihm nicht. Sie wähnt ein Geräusch zu vernehmen . . . . sie glaubt den Schwan zu sehen, der gekommen, ihn ihren Armen zu entführen, und ganz außer sich, bricht sie in einen Anfall düstrer Verblendung ihren Schwur.

„Elsa, was willst du wagen?" ruft ihr der Ritter zu, während das Motiv des Verbotes in Flammenzügen dahinrauscht; aber sie vernimmt nicht mehr die Worte ihres Heißgeliebten, sie trotzt ihm und schreit ihm zu: „Sie müsse wissen, wer er sei? woher er kam, und müßte sie auch sterben!" In diesem Augenblick schleicht sich Friedrich mit vier seiner Ritter, alle mit gezogenen Schwertern in das Gemach. Elsa, wie plötzlich erwachend, entsagt mit einer Geste des Abscheues gegen den Verräther, der auf ihre weibliche Ungeduld baute, auf die Befürchtungen ihres liebenden Herzens und die Heftigkeit ihrer Neugierde, ihrer Sünde, und sich vor ihren Gemahl, welcher den Meuchelmörder nicht eintreten sehen kann, werfend, reicht sie ihm hastig das an's Ruhebett gelehnte Schwert. Nach kurzem Kampfe streckt Lohengrin seinen Gegner todt zu seinen Füßen nieder. Es folgt ein langes Stillschweigen, dann zieht sich das verhängnißvolle Motiv, welches die menschliche Bosheit andeutet, wie ein sterbendes Stöhnen durch das Orchester, und so wie Lohengrin den Genossen dieses Verraths zuruft: „Tragt den Erschlagenen vor des Königs Gericht!" wird der Satz des Zweikampfs wiederholt. Er läßt dann das Gefolge Elsa's, die ohnmächtig hingesunken, eintreten und befiehlt ihnen, sie auch vor den König zu geleiten, damit sie erfahre, wer ihr Gatte sei. Die Melodie des geheimnißvollen Verbotes schließt diese Scene.

Wir nehmen zwar nicht an, daß der Verfaſſer, als er dieſe Epiſode ſeines Drama ſchuf, ſie mit einem ganz beſondern, ſtets ſich ſteigenden und ſo ergreifenden Intereſſe behandelte, ſich habe hinreißen laſſen, durch die Analogie ſeines Vorwurfs mit den Sagen, welche unter ſo verſchiedenartigen Mythen die Neugier des Weibes als Urſache unzähliger Unglücksfälle bezeichnet haben; aber unwillkürlich ruft er ſie in unſer Gedächtniß zurück.

Wie viele Fiktionen haben nicht gleich einer unbeſtimmten Erinnerung oder gleich einer weiſen Warnung, die mehr oder minder umſtändliche, aber ſtets anziehende Erzählung der verhängnißvollen Kataſtrophen, welche die angeborne Schwäche der Frauen herbeiführt, geſammelt und aufbewahrt? Unter wie vielen Formen hat nicht die Epopöe und die Geſchichte dieſelben beklagenswerthen Folgen der unbändigen und unſeligen Ungeduld der Frauen uns geſchildert? Indeß ſo oft eine ſolche Tragödie, ſo bekannt ſie uns auch ſein mag, auch dargeſtellt wird, erregt ſie unſere Theilnahme, als wenn ihre Bedeutung und ihre Wahrheit nichts von ihrem Einfluſſe auf jedes Herz verloren hätten! Wer leiht der Dalila nicht Züge, die ihm vielleicht theuer waren? Wer hat nicht in der neugierigen Pandora, oder in der unvorſichtigen Chriemhilde verwandte und noch vorhandene Typen von Frauen erkannt, welche das dem Geheimniß ſchuldige Schweigen nicht zu halten verſtehen, indem ſie jenes weder achten noch verſchweigen? Wie heiter oder düſter auch die Fantaſie des Volkes ſein mag, die ihren Fiktionen im Süden mehr Anmuth, mehr Großartigkeit im Norden verleiht, es bedarf nur der Verkettung faſt ähnlicher Verhältniſſe, welche die verwegene Schönheit hervorruft, um ſtets in uns dieſelbe ſehnſuchtsvolle Sympathie anzuregen.

Der Dichter, der noch einmal mit ſeinem jugendfriſchen Hauche die ſo alte Sage belebte, folgte ſicher nur dem Fluge ſeines poetiſchen Gefühls, ſich wenig darum kümmernd, ob er ſich in der Auffaſſung ſeinen Vorgängern nähere, oder von ihnen unterſcheide,

indem er nicht daran denkt, dieſen oder jenen Gedanken vorherrſchen zu laſſen, dieſe oder jene Schlußfolgerung daraus zu ziehen. Wagner iſt wirklich zu ſehr Dichter, um in ſeinen Dramen die Philoſophie in Thätigkeit zu ſetzen. Er iſt Dichter; das heißt, er gehorcht der Inſpiration, und dieſe wird nie aufhören, ſich des Geiſtes, den ſie heimſucht, zu bemächtigen, wie der Hauch Apollo's ſich der Pythia bemächtigte, um durch ihren Mund das Orakel des Tempels reden zu laſſen. Diejenigen, welche ſich nie von dieſer Begeiſterung ergriffen fühlten, welche eine ſlaviſche Sprache ſo tief charakteriſirt, indem ſie aus dem Worte Dichter ein Synonym von Weiſſager macht, mögen ſich in Tendenz-Gedichten, beweisführenden Gedichten ergehen; aber dieſe würden beſſer thun, ſich an der Polemik zu halten. Der Dichter, welcher nur dann ſchreibt, wenn ihn der Gott, den er anfleht, begeiſtert, wird nie ſeinen brennenden Dreifuß zum Lehrſtuhl umgeſtalten. Ueberzeugen, iſt ſeine Sendung nicht. Vor Allem will er uns tief rühren, ſeinen Hörern das glühende Gefühl, das ihn verzehrt, einimpfen, ſie ſeine Thränen weinen laſſen und ſie hinreißen durch ſein Entzücken. Wenn daher einer ſeiner Zuhörer, tief ergriffen durch ſeine Viſionen, es verſucht, über die Folgereihe der Eindrücke, welche das mitunter geheimnißvolle und zweideutige Orakel, durch welches die Kunſt das Erhabene in ihren Meiſterwerken verkündet, nachzuſinnen und zu ſuchen, worin dieſe, welche er näher betrachtet, ſich ähnlichen, ſchon vorhandenen Conceptionen nähern, oder von denſelben unterſcheiden, muß er ſich ſtets wohl hüten, den Abſichten des Dichters das Ergebniß ſeiner Forſchungen zuzuſchreiben, da die wahren Dichter nur einen Zweck haben, den, einen Strahl des heiligen Feuers zu rauben, um mit demſelben ihre Schöpfungen zu beleben.

Elſa feſſelt uns vielleicht mehr als jede andere Geſtalt dieſer Familie ſchöner Unbeſonnener durch die reine Naivität, die glühende Hingebung und die Demuth ihrer Liebe. Sie iſt, dem Himmel ſei Dank, keine Klüglerin, keine Unabhängige, welche die Rechte des Weibes beanſprucht, und die, indem ſie Alles erkennen, Alles

beurtheilen will, nothwendiger Weise dem ſchönen Vorrechte des offenbarenden Hellſehens, des inſtinktmäßigen Ahnens entſagt, die nur dann dem Herzen bewilligt, wenn es den Verſtand, anſtatt von demſelben aufgeklärt zu werden, ſelbſt aufklärt. Elſa will durchaus nicht in ſchönen Hexametern das Intereſſe ihrer Würde geltend machen. Sie liebt mit einer anbetungswürdigen Natürlichkeit, und nur die Furcht, ihren Gatten zu verlieren, treibt ſie zum Wahnſinn, zum Ungehorſam, zum Meineid. Vor dieſem Momente des Irrſeins empfand ſie, verkündete ſie die Identität der Liebe und des Glaubens. Jedes ihrer Worte athmete dieſe liebende Selbſtverläugnung, welche die Seele in ein abſolutes Vertrauen und ein freiwilliges Gehorchen verſenkt, in deſſen Schooß der Zweifel keinen Raum findet. Die, welche lieben, haben ſie nicht auch ihre Carteſiſche Formel, auf der das ganze Syſtem ihres Gefühls- und Gemüthslebens begründet iſt: „Ich empfinde, alſo weiß ich!“ Der eben ſo analytiſche als vorherſagende Verſtand der Griechen, der ſo viele herrliche Allegorieen in den bunten Bändern ihrer Mythologie einbalſamirte, mußte auch nothwendig dieſe Cardinal-Tugend aufführen, dieſen ewigen Charakter der Liebe, die ſich losſagt von der Nothwendigkeit des Verſtandes, indem ſie mit einem Schwunge ſeine engen Grenzen überſchreitet. Was uns ſelbſt betrifft, ſo möchten wir gern einen erhabenern Sinn in der Binde finden, welche das Alterthum um Amor's Augen wand, als die alltägliche, gewöhnlich von derſelben gegebene Erklärung. Die Liebe hat, in der That, der Augen Zeugniß nicht nöthig, um die Schönheit und die Gegenwart des Gegenſtandes, den ſie liebt, zu erkennen.

Elſa hatte ſich durch dieſen Glauben, der des Herzens Gewißheit, zu ihrem Geliebten von übermenſchlicher Natur erhoben, und wird ſie bis an's Ende geliebt, ſo geſchieht dies nur, weil ſie in vollſter Reue zu dieſem Glauben zurückkehrt, ſobald der Verſucher erſcheint, um ihrer Neugierde genug zu thun. Bei ſeinem Anblicke erkennt ſie den Irrthum, der ſie mit dem Zweifel des Haſſes und der Bosheit verbündet. . . Sie weigert ſich zu wiſſen. . . Un-

wiſſend will ſie bleiben. . . Sie fühlt tief die Uebermacht ihrer glaubenden Unwiſſenheit, und zur natürlichen klaren Einſicht ihres Weſens zurückgekehrt, zum Lichte und zur Kraft ihrer demüthigen Unſchuld, raſcher wie der Bliz, will ſie den zurückſtoßen, welcher ſie das Gute und das Böſe erkennen laſſen wollte. Man folgt der Entwickelung dieſer pathetiſchen Scene mit einer um ſo geſpannteren Rührung, als das durch Lohengrin verborgen gehaltene Geheimniß ſo groß, ſo ſchön, ſo ganz voller Liebe iſt! Die Seele, indem ſie ſich mit den mannigfachen Schmerzen dieſes Kampfes vereinerleit, glaubt in demſelben ein Bild zu erblicken und murmelt den Namen: Pſyche! —

Wenn der Glaube nicht die ſchönſte Ausſteuer, der glänzendſte Schmuck, das Endziel der Liebe, woher käme dann unſere Sympathie für dieſes Weib, welches ſich mit Entzücken einem Unbekannten hingibt? Würde es in ihr nicht eine Art von Kleinmuth ſein, ſobald man dem Gefühle das Recht abſtritt, durch ein Vorempfinden zu beſtätigen, was die Vernunft nicht beweiſen kann? Weshalb würden wir ſo gerührt ſein, wenn wir Elſa mit einer engelgleichen Reinheit für Ortrude, „die nicht glauben kann", von Mitleid ergriffen ſehen? Woher würde unſere Zufriedenheit zu erklären ſein, wenn wir ſie die Einflüſterungen Friedrich's von ſich abweiſen ſehen, und wir Lohengrin antworten hören: „Meine Liebe erhebt ſich weit über jeden Verdacht!"? Woher käm' es endlich, daß wir ſie mehr als erhaben finden, wenn ſie, plözlich ihrem Mißtrauen und Zwifel entſagend, darauf verzichtet, das Geheimniß, nach dem ſie noch ſo eben flehte, zu erfahren, daß ſie ihn im Gegentheil ſchüzen, vertheidigen will, und daß ſie eilt, mit dem Schwerte denjenigen zu bewaffnen, den ſie von keiner wahren Gefahr bedroht glaubte? Wenn in der Liebe der verlangte und gern zugeſtandene Glaube an den, der mehr weiß und mehr vermag, eine tyranniſche Erforderniß wäre, mußte dann Elſa, um conſequent, heldenmüthig, bewunderungswerth und bewundert zu ſein, nicht darauf beſtehen, zu erkennen, zu beurtheilen denjenigen, der ſie demüthigte, ſie unter ſich

erniedrigte, indem er von ihr eine vertrauende Liebe hoffte? Die durch die Poesie geleitete Fiktion hat also hier noch einmal mehr, als den erhabenen Ausbruch des leidenschaftlichen Gefühls, als die zu gleicher Zeit verschlossene Blüthe und Frucht dargestellt: den Glauben in der Liebe!

Der Vorhang fällt, so wie Lohengrin das Brautgemach verläßt; die Scene verändert sich und zeigt dieselbe Ansicht, wie im ersten Akt. Die Herren, Barone, Grafen und Herzoge versammeln sich zu Roß, jeder sein, mit seinem Wappen und seinem Wahlspruche geschmücktes Banner tragend, welches er an seiner Stelle aufpflanzt, und um das sich seine Mannen schaaren. Eine rauschende, kriegerische Musik wird auf der Bühne durch acht Trompeten ausgeführt, in vier verschiedenen Tönen gestimmt, Es, D, E und F, von denen jede einzeln in ihrem Tone einfällt auf einer anhaltenden Baßfigur, welche das wilde Getümmel der Pferde nachahmt, und die alle Streich-Instrumente unisono ausführen. Sie hält ohne Unterbrechung in Triolen mehr als hundert Takte an bis zum Einfallen der vier Trompeten des Königs, welche die ganze Oper hindurch dieselbe Fanfare blasen, sobald er erscheint. Sobald sie dieses Mal einfallen, werden sie von den Trompeten der verschiedenen Schaaren der Edlen begrüßt, die sich dann mit ihnen vereinigen, sich immer mehr und mehr beleben, und zuletzt alle gleichzeitig ertönen. Ihre lebhaften, sich zusammendrängenden Rhythmen bringen eine Art Beifalljauchzen hervor, ein verlängertes Trommelwirbeln schließt sich an das betäubende Schmettern, welches endigt, so wie der König sich auf seinem, unter einer alten Eiche aufgeschlagenen Throne niederläßt. Bald darauf bringt man auf einer Bahre die Leiche Friedrich's.

Elsa naht, gesenkten Hauptes, niedergebeugt, verwirrt, und das erstaunte Volk bricht murmelnd in ihr Lob aus. Die Melodie des Verbotes, welches Lohengrin an Elsa erließ, wird zum letzten Male aufgenommen, weil das Geheimniß, das sie umschleierte, bald vor aller Augen enthüllt sein wird. Das bewundernde Beifallrufen

erinnert uns, ſich mit dieſem muſikaliſchen Satze vereinigend, wie ſehr Elſa's Tugend auf ihrem Vertrauen, ihrem demüthigen Gehorſame, ihrem treuen Schweigen beruhte! Der Chor ſpricht: „Seht, Elſa naht, die tugendreiche! wie iſt ihr Antlitz trüb und bleiche!", und zum letzten Male vernimmt man auch die Melodie, welche während des zweiten Aktes ſo oft wieder aufgenommen wurde: die Melodie, welche wie Muthbiſſe unter den Verwünſchungen Ortrudens zähngefletſcht hatte. Das Werk der menſchlichen Verderbniß iſt vollbracht; das Glück Elſa's iſt vernichtet! Die Trompeten bedecken dieſe düſtere Färbung, das Lohengrin eigenthümliche Motiv anſtimmend in dem Augenblicke, wo er erſcheint; er verkündet dem Könige und deſſen Gefolge, welche alle glauben, er käme, um ſich dem Heere gegen die Feinde des Reiches anzuſchließen, daß er nicht in dieſer Abſicht komme, daß er komme als Ankläger.

Lohengrin.

„Mein Herr und König, laß dir melden:
Die ich berief die kühnen Helden,
zum Streit ſie führen darf ich nicht!"

Alle Männer
(in größter Betroffenheit).

„Hilf Gott! welch' hartes Wort er ſpricht!"

Lohengrin.

„Als Streitgenoß bin ich nicht hergekommen,
als Kläger ſei ich jetzt von euch vernommen! —
Zum erſten klage laut ich vor euch allen,
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:
Da dieſer Mann mich nächſtens überfallen,
ſagt, ob ich ihn mit Recht erſchlug?"

Er hat Friedrich's Leiche aufgedeckt: alle wenden ſich mit Abſcheu davon ab.

Der König und alle Männer
(die Hand nach der Leiche ausſtreckend).

„Wie deine Hand ihn ſchlug auf Erden,
ſoll dort ihm Gottes Strafe werden!"

Lohengrin.

„Zum and'ren aber sollt ihr Klage hören:
Denn aller Welt nun klag' ich laut,
daß zum Verrath an mir sich ließ bethören
die Frau, die Gott mir angetraut."

Alle Männer.

„Elsa! wie mochte das geschehn!
Wie konntest so du dich vergehn?"

Lohengrin.

„Ihr hörtet alle, wie sie mir versprochen,
daß nie sie wollt' erfragen wer ich bin?
Nun hat sie ihren theuren Schwur gebrochen,
treulosem Rath gab sie ihr Herz dahin!
Zu lohnen ihres Herzens mildem Fragen
sei nun die Antwort länger nicht gespart:
Des Feindes Drängen durft' ich sie versagen, —
nun muß ich künden, wie mein Nam' und Art. —
Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muß scheuen:
Vor aller Welt, vor König und vor Reich
Enthülle mein Geheimniß ich in Treuen:
So hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!"

Er scheint die Welt, die ihn umgibt, ganz zu vergessen, in einer Art hinreißender Verzückung erzählt er in einer eben so milden, wie der nächtliche Duft eines in voller Blüthe prangenden Orangenhaines durchdringenden und berauschenden Weise, während das Orchester das Motiv der ersten Introduktion in seiner ganzen Fülle aufnimmt, daß

„In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
liegt eine Burg, die Mon'salvat genannt,
ein lichter Tempel stehet dort in Mitten,
so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt:
Drin ein Gefäß von wunderbät'gem Segen
wird dort als höchstes Heiligthum bewacht,
es ward, daß sein der Menschen reinste pflegen,
herab von einer Engelschaar gebracht.

Alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu ſtärken ſeine Wunderkraft:
Es heißt der Graal, und ſelig reinſter Glaube
ertheilt durch ihn ſich ſeiner Ritterſchaft.
Wer nun dem Graal zu dienen iſt erkoren,
den rüſtet er mit überird'ſcher Macht;
an dem iſt jedes Böſen Trug verloren,
wenn ihn er ſieht, weicht dem des Todes Nacht.
Selbſt wer von ihm in ferne Land' entſendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht ſeine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als ſein Ritter dort er unerkannt:
So hehrer Art doch iſt des Graales Segen,
enthüllt — muß er des Laien Auge fliehn;
des Ritters drum ſollt Zweifel ihr nicht hegen,
erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn. —
Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne!
Vom Graal ward ich zu euch daher geſandt:
Mein Vater Parcival trägt ſeine Krone,
ſein Ritter ich — bin Lohengrin genannt."

Das volle Uniſono des ganzen Orcheſters läßt hier ſeine Melodie mit einer ſo verklärenden Kraft ertönen, daß wir uns die Fanfaren der himmliſchen Heerſchaaren, unter denen der h. Georg und der Erzengel Michael, ihre Führer, kämpfen, nicht herrlicher vorſtellen können. Dann fährt er fort:

„Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
daraus im Tempel wir ſogleich vernommen,
daß fern wo eine Magd in Drangſal wär'.
Als wir den Graal zu fragen nun beſchickten,
wohin ein Streiter zu entſenden ſei, —
da auf der Fluth wir einen Schwan erblickten,
zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Weſen,
nahm ihn in Dienſte nach des Graales Spruch: —

Denn wer ein Jahr nur ſeinem Dienſt erleſen,
Dem weicht von dann ab jedes Zauders Fluch.
Zunächſt nun ſollt' er mich dahin geleiten,
Woher zu uns der Klage Rufen kam, —
denn durch den Graal war ich erwählt zum Streiten,
darum ich muthig von ihm Abſchied nahm.
Durch Flüſſe und durch wilde Meereswogen
hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
bis er zu euch an's Ufer mich gezogen,
wo ihr in Gott mich alle landen ſaht."

Dieſe lange Erzählung ſchließt die Oper „Lohengrin", wie die Tannhäuſer's das Stück, das ſeinen Namen führt, endigt. Aber dieſe iſt düſter, wie die Verzweiflung, durch die Sünde erregt, ſchmerzhaft, wie dieſe, zerriſſen von Kummer, gefoltert durch Gewiſſensbiſſe. Alle Qualen unſerer Herzen finden darin einen Wiederklang: getäuſchte Hoffnungen, unſägliches Elend, grauſame Ironie, vergällte Luſt! In der Lohengrin's hingegen, bricht ein heller unausſprechlicher Tag in dem Maße, wie er in der Erzählung fortfährt, durch. Eine feierliche Ruhe bemächtigt ſich der Seele, als wenn eine überirdiſche, myſtiſche Helle ſich immer weiter verbreite und ſtets lebendiger und anziehender wiederſtrahle. Jeder Ton erklingt hier, wie ein Seufzer des Glücks, wenn es den Ort beſchreibt, wo weder das Böſe, noch der Schmerz, weder der Tod noch das Verderben Zutritt haben, den Ort, an dem die Heiligkeit die ganze Fülle der unſäglichen himmliſchen Glückſeligkeiten zu genießen berufen iſt, wo die Seele der Erwählten ſchwelgt in den übermenſchlichen Wonnen, welche der Anblick Gottes ſpendet. Tannhäuſer's letzte Erzählung wird von Takt zu Takt düſterer, zerreißender und beklemmter. Die Individualität des Unglücklichen, welchen der Fluch niederſchmettert, verliert ſich allmälig in einer ungewiſſen aber unermeßlichen Verwünſchung, in einem Wunſche verabſcheuungswürdiger Gotteslaſterung, wie in einer düſtren Höhle, wohin tauſende ähnlicher Jammertöne ihn zerren und rufen durch alle

Verführungsmittel der Unzucht. In Lohengrin's letzter Erzählung entfaltet sich seine Persönlichkeit dagegen immer mehr, gleich den Umrissen eines verklärten Körpers auf Goldgrund. Ein Charakter voller Tapferkeit, Stärke, heiligen und reinen Stolzes, voller Macht und die Fähigkeiten des Menschen überragenden Verstandes, enthüllt unserer entzückten Betrachtung die Natur dieses engelgleichen Helden, dieses Gottgesandten, dieses Unsterblichen, geschützt vor jeder Wunde und jeder Schwäche, aber nicht frei von der höchsten Qual, der unendlichen Traurigkeit und dem unversiegbaren Kummer der Liebe.

Diese Qual, diese Trauer, dieser Kummer spricht sich in ergreifendster Rührung aus, wenn Lohengrin zum letzten Male Elsa an sein Herz, das sie verkannt hat, drückt, und spricht:

„O Elsa! nur ein Jahr an deiner Seite
hätt' ich als Zeuge deines Glücks ersehnt!
Dann kehrte, selig in des Graal's Geleite,
dein Bruder wieder, den du todt gewähnt. —
Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dies Horn, dies Schwert, den Ring sollst du ihm geben!
Dies Horn soll in Gefahr ihm Hülfe schenken,
in wildem Kampf dies Schwert ihm Sieg verleiht:
Doch bei dem Ringe soll er mein' gedenken,
der einstens dich aus Schmach und Noth befreit!"

In diesen Worten der entsagenden, aber eines unheilbaren Grames wegen untröstlichen Ergießung, dieser völligen Hingebung dem bittersten Schmerze, liegt ein Dulden, das man selbst mit Freude genießen möchte, und Wagner, für dasselbe gleichsam eingenommen, wiederholt zweimal dies letzte Memento, eine seltene Ausnahme in seinem Systeme der musikalischen Deklamation.

Das Volk, stumm, voller Bestürzung, sieht plötzlich den Schwan erscheinen, den Nachen wieder mit sich führend. Das Motiv der Introduktion, welches wieder ganz aufgenommen wurde, wird zum zweiten Male durch dasjenige, welches Lohengrin individualisirt, unterbrochen, jetzt aber in eine weiche Tonart transponirt, voller

Betrübniß, in Trauer gehüllt. Elſa ſtürzt zu den Füßen ihres Gatten, welcher ihr mit Milde, aber mit dem vollſten Schmerze der Liebe vorwirft, ihre Glückſeligkeit zerſtört und mit ſeinem Herzen arges Spiel getrieben zu haben. Der König, die Edlen, das Volk wollen ihn zurückhalten. „Ich muß! ich muß ſcheiden! der heilige Graal ruft mir!“ entgegnet er. Als Elſa den Schwan gewahrt, ſtößt ſie einen Schrei der höchſten Angſt aus. Lohengrin ſchreitet dem Ufer zu und ſpricht mit einem unbeſchreiblichen Schmerze zum geheimnißvollen Schwan, daß er ihn erſt in Jahresfriſt und in anderer Geſtalt wiederzuſehen gehofft. Er modulirt die Melodie der erſten Introduktion mit einer Begleitung der Violinen im Tremolo, welches man für das Säuſeln des ſtillbewegten Hauches der Luft halten möchte. Noch einmal wendet er ſich, um zum letzten Abſchiede mit der ſchmerzvollſten Anſtrengung, Elſa ſeine ſüße Frau, zu umarmen.

Elſa ſinkt ohnmächtig nieder, als er ſie verläßt, und unerwartet erſcheint plötzlich Ortrude an ihrer Seite. Gleichſam faſt erſtickt vor teufliſcher Luſt, mit einem nach Luft ſchnappenden Röcheln, einem grellen Kreiſchen zeigt ſie ihr den Schwan, und ſich freudig dann unfehlbarem Untergange w[illegible]hend, ruft ſie ihr, um ſie ganz der Verzweiflung Preis zu geben, zu:

„Fahr' heim! fahr' heim, du ſtolzer Held!
Daß jubelnd ich der Thörin melde,
wer dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich ſchuf zum Schwan:
Das war der Erbe von Brabant!“

Alle.

„Ha!“

Ortrude
(zu Elſa).

„Dank, daß den Ritter du vertrieben!
Nun giebt der Schwan ihm Heimgeleit:

Der Held, wär' länger er geblieben,
Den Bruder hätt' er auch befreit."

Alle.

„Abscheulich Weib! ha, welch' Verbrechen
Haſt du in frechem Hohn bekannt!"

Ortrude.

„Erfahrt, wie ſich die Götter rächen,
Von deren Huld ihr euch gewandt!"

Bei dieſem wilden Jubelgeſchrei läßt ſich Lohengrin, der ſchon am Ufer ſteht, zu einem ſtillen Gebete auf die Kniee nieder, indeß das Orcheſter in feierlichem Zeitmaße das Motiv des h. Graals wieder aufnimmt. Lohengrin löſ't dem Schwan die Halskette, worauf dieſer untertaucht, eine Taube ſchwebt nieder und ergreift die Kette des Nachens. Aus den Fluten erhebt ſich Gottfried von Brabant. Alle begrüßen den jungen Prinzen. Die Melodie Lohengrin's fällt wieder ein und entfaltet ſich ganz bis zum Ende der Scene, während er in die Barke geſtiegen und von der Taube gezogen, ſich langſam entfernt. Elſa windet ſich aus den Armen ihres Bruders Gottfried, um Lohengrin nachzuſchauen; ſie ſieht ihn ſchon fortziehen, und dieſelbe Melodie tritt in weicherer Tonart wieder ein, man glaubt den Geliebten zu hören, welcher ihr den Ausdruck eines dem ihrigen gleichen Schmerzes zuſendet. Sie ſtößt einen Schrei aus, ſinkt hin und — ſtirbt.

Wir hoffen durchaus nicht, in dieſer Ueberſicht das ſo große und ergreifende Intereſſe dieſes Drama's wiedergegeben zu haben!... ganz zur Beſchauung gebracht zu haben, wie beſtimmt und zart dieſes Gemälde in ſeinen Umriſſen, wie reich und weich in ſeiner Färbung!... welch eine gelehrte Kenntniß der Hülfsmittel der Kunſt Dichter und Muſiker darin bekundet haben! Der Charakter der Perſonen iſt in demſelben beſonders bewunderungswürdig, ſowohl von dem Einen als von dem Andern, durchgeführt. Wagner hat es verſtanden, mit einer Feinheit des Gefühles, die, in allen

ſeinen Intentionen zu verfolgen, man nicht müde werden kann, das göttliche Element, welches den Sieg ſeines Ritters ſichert, mit dem Charakter der Tapferkeit zu paaren, mit dem perſönlichen Heldenmuthe, der ihn in unſern Augen erhebt, und für uns zu einem Gegenſtande der Bewunderung und Sympathie macht, anſtatt zu einem kalten Poten, zu dem er leicht hätte werden können. Lohengrin tritt auf dem erſten Plan beſtimmt hervor, ernſt, gebieteriſch und ſanft, wie ein Heiliger der Legende. Seine Nachgiebigkeit für ſeine Heißgeliebte iſt duldſam, aber unerbittlich; ſeine Liebe hingegen zeigt ſich im ganzen farbenreichen Prisma ſeiner nie welkenden Glückſeligkeiten des Erwählten! Das Glück ſchien ein undankbares, ſchaales Thema zu ſein, ſo ſchlecht war es bis heran gelungen, ihm wahres Intereſſe zu verleihen; und hier hat dieſer entzückte, einförmige und unendliche Gedanke zu einem der ergreifendſten Werke der Kunſt begeiſtert, denn, ohne Widerrede, der dichteriſch ſchönſte Theil dieſer Partitur iſt eben dieſe Auffaſſung, welche das Orcheſter zuerſt in einer ſo ausgezeichneten Inſtrumentation entwickelt, und welche, ſo oft an das wunderhafte Einwirken des h. Graals erinnert wird, wiederkehrt, um uns einen Blick in's Eden zu öffnen, wo vor unſern Augen Ströme der himmliſchen Liebe, göttlichen Glückes, ſtrahlender Seligkeit und glückſeliger Schwärmerei ſchillern.

Elſa, eine glühende und ſchwache Seele, träumt, betet, liebt, und findet, träumend, betend und liebend, die erhabenſten Worte und Akkorde; ihr Geſang iſt wie der abgemeſſene Athem einer magnetiſchen Reſpiration; er verliert ſich in's Unendliche, und nähert ſich einem unerfaßlichen Ideale, wie ſich am grenzenloſen Horizonte leichte Wolken mit einem blauen Himmel verſchmelzen. Ihre Zuſammenkunft mit Ortrude, der ſchmähenden Anrede dieſes, mit einer barbariſchen Energie begabten Weibes nachgebend, welches von jeder Perſon des Dramas ein „ſchrecklich Weib" genannt wird, bietet in der Muſik den Uebergang, welchen die Bilder der heiligen Margaretha unſern Blicken zeigen, die Heilige, mit den kryſtallreinen,

feuchten Augen voll milder Heiterkeit, umgeben von ſcheußlichem Gewürm, welches ziſchend die Füße der Jungfrau, der ſeinen tödtlichen Biſſen geweihten Märtyrin umringelt.

Ortrude iſt eine, von den gewöhnlichen Typen der Mißgunſt, von dieſen Alltags-Bosheiten, welche unſere Bühnen mit Verruchtheiten verſehen, ſo verſchiedene Schöpfung, daß ſie beſtimmt ſcheint, einſt neben Lady Macbeth, oder Margaretha von Anjou genannt zu werden, wie Elſa neben Milton's Eva oder der Pſyche der alten Götterwelt. Friedrich's Rolle iſt keineswegs untergeordnet, wiewohl ſie es zu ſein ſcheint. Bezaubert durch die Vorherſagungen, bauend auf die geheime Wiſſenſchaft ſeiner Frau, iſt er voller Gewiſſensbiſſe im Unglücke, denn er wollte ſich nicht entwürdigen. Er beklagt ſeine verlorne Ehre; er glaubt an den Gott, den Ortrude ſchmäht, und nur, indem ſie ihn hintergeht, ihm ſeinen Gegner mit einer Kraft begabt, die nicht von Oben kommt, darſtellend, bringt ſie es dahin, daß die ganze Heftigkeit ſeines Zornes in verzweifelten Anſtrengungen ausbricht, um ſeine Unbilde zu rächen, das Ziel hoffärtiger Wünſche zu erreichen.

Sollten die dramatiſchen Muſiker vielleicht geneigt ſein, das Libretto des „Tannhäuſer" oder des „Fliegenden Holländers" als eben poetiſch in ihrer Anlage und in der Schönheit ihrer Verſe und zudem von einer Auffaſſung, die leichter mit ihrer Kunſt in Einklang zu bringen, vorzuziehen, ſo werden die dramatiſchen Dichter aber das Gedicht „Lohengrin" über alle ſtellen müſſen, die Wagner bis jetzt geſchaffen hat. Sein literariſches Verdienſt genügte, den Verfaſſer unter die am meiſten mit wahrhaft tragiſchem Gemüthe begabten Schriftſteller zu ſetzen. Neben den Verſen voll tief ergreifendem Gefühle, neben einem Dialoge, wo die geheimen Triebfedern der Perſonen ſich geſchickt in den Wendungen der Gedanken kund geben, iſt die Verſifikation an und für ſich nicht allein ſonor und ſchön, der Styl erhaben und den Charakteren angemeſſen, ſondern das Drama gewinnt außerdem noch ein eigenthümliches, mittelalterliches Gepräge durch die altdeutſchen Wendungen, den Gebrauch

vieler Worte, die, wenn auch nicht vergessen, doch den Stempel des Alterthümlichen tragen. Zu loben ist aber auch der Takt und der gute Geschmack, mit denen diese Nachahmung nur auf leicht zu fassende Nüancirungen beschränkt ist, selbst für diejenigen, denen sonst die alterthümlichen Redensarten fremd; sie ist nie so weit getrieben, daß sie des Gedichtes Verständniß erschwert. Aber sich nicht allein damit begnügend, dem Ohre die alten Assonanzen zurückzurufen, ist Wagner auch in seiner Rechtschreibung den alten Sängern treu geblieben, indem er auch, wie Wolfram von Eschenbach und andere, seine Verse nicht mit großen Anfangsbuchstaben beginnen läßt. Diese unbedeutenden Einzelnheiten fallen dem schon auf, welcher das Textbuch des Lohengrin durchlief't. Die Uebereinstimmung aller dieser Eindrücke führt uns so lebendig in die Zeit und ihre Glaubensansichten, die es wieder belebt, daß wir nicht überrascht sein würden, einen Theil des Publikums, mit lebhafter und inniger Fantasie begabt, wenn er die Oper verläßt, fast von der Existenz des h. Graal, seines Tempels, seiner Ritter und seiner unendlichen Glückseligkeit fest überzeugt zu sehen.

Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Einheit der Conception und des Styls, daß es in derselben keine melodische Phrase, und noch viel weniger ein Ensemble-Stück oder irgend eine Passage gibt, welche, wenn man sie vom Ganzen trennt, nach ihrer Eigenthümlichkeit und ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, verkettet und steigert sich; Alles ist mit dem Sujet auf's engste verwachsen und könnte nicht von demselben getrennt werden. Es würde selbst schwer werden, einzelne, der Tondichtung, in der nichts musivisch angebracht, eingeschaltet, überflüssig eingeschoben ist, entnommene Bruchstücke richtig zu beurtheilen, da Alles in derselben sich verkettet und in einander greift, wie die Maschen eines Netzes, da Alles genau erwogen und folgerichtig bestimmt ist, jeder Progression der Harmonie ein entsprechender Gedanke vorhergeht oder folgt; eine durch ihre systematische Strenge ganz und gar deutsche Prämeditation, welche uns von diesem großen Werke sagen

laſſen kann, daß es die durchdachteſte aller Inſpirationen iſt. Leicht iſt es übrigens, ſich Rechenſchaft zu geben, weshalb jede Epiſode, einzeln herausgeriſſen gehört, an Reiz verlieren muß, wenn man nur an das Prinzip denkt, nach welchem Wagner durch die Muſik Rollen und Ideen perſonifizirt hat. Die Rückkehr von fünf Sätzen, deren Windungen wir zu folgen verſucht haben, der der Introduktion, der, welchen man bei Verkündigung des Gottes-Urtheils vernimmt, der, welcher mit Lohengrin erſcheint, und der, welcher die unheilſchwangern Drohungen Ortruds begleitet, ſo wie die weniger häufige, aber ſtets gerechtfertigte Wiederholung der untergeordneten Motive, erlaubt natürlich nur dann dem ganzen dramatiſchen Gedanken zu folgen, und die ganze Aufregung, die das Ergebniß dieſer ſo neuen, ſo beſtimmten und in allen beſtändigen Wendungen ſo klaren Zuſammenſtellung ſein muß, zu empfinden, wenn man dahin gelangt iſt, in alle die entwickelten Nüancen eindringen zu können, ſo wie in alle die in der allgemeinen Anlage des Planes dieſes ſchönen Monumentes verborgenen Intentionen.

Es gibt Menſchen, die mit Hülfe einer einzigen Idee, einer einzigen Erfindung, einer dem Scheine nach kleinlichen Entdeckung, ungeheuere Veränderungen in der Sphäre hervorrufen, welcher dieſe Entdeckungen angehören. Andere fügen zur Wiſſenſchaft ihrer Vorgänger weder die Kenntniß einer neuen Thatſache, noch die Einführung eines bisher unbekannten Elementes, aber ſie vergrößern das Gebiet, wo ihr Gedanke ſchafft, durch eine, bis dahin ungebräuchliche Zuſammenſtellung alter, bekannter Dinge. Wagner iſt ein Neuerer, wie dieſe Letztern; ſein Syſtem knüpft ſich an die Ueberlieferung Gluck's durch die Wichtigkeit, welche er der Beredtſamkeit der dramatiſchen Deklamation gibt und an die Weber's durch die deklamirende Beredtſamkeit und das tiefe Empfinden der Inſtrumentation. Wagner würde ſicher die Zueignung der „Alceſte" geſchrieben haben, hätte es Gluck nicht ſchon gethan.*) Aber er geht

*) Zueignungsſchrift der Oper Alceſte. „Als ich den Entſchluß faßte, die Oper Alceſte in Muſik zu ſetzen, nahm ich mir vor, alle Mißbräuche,

weiter als Gluck und Weber in der praktiſchen Anwendung ihrer Theorieen. Mit ſeltenem Glücke und dem lützſten Verſtande ſich

welche die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger und die zu nachgiebige Gefälligkeit der Componiſten in die italieniſche Oper eingeführt hatten, zu vermeiden, und welche aus dem prachtvollſten und ſchönſten der Schauſpiele das langweiligſte und lächerlichſte gemacht hatten. Ich verſuchte es, die Muſik auf ihren wahren Beruf zurückzuführen, den, die Poeſie zu unterſtützen, um den Ausdruck der Gefühle, das Intereſſe der Situationen zu kräftigen, ohne die Handlung zu unterbrechen, und ſie durch überflüſſige Verzierungen kälter zu machen; ich glaubte, die Muſik müſſe der Poeſie geben, was einer richtigen und vernünftig componirten Zeichnung die Lebhaftigkeit des Colorits, die glückliche Uebereinſtimmung der Lichter und Schatten verleiht, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umriſſe zu verändern. Ich habe mich daher wohl gehütet, einen Schauſpieler im Fluſſe ſeines Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell anhören, oder ihn in der Mitte ſeiner Rede auf einem günſtigen Vokale ruhen zu laſſen ſei es, um in einer langen Paſſage die Geläufigkeit ſeiner ſchönen Stimme zu entwickeln, ſei es, um zu warten, daß das Orcheſter ihm die Zeit gibt, Athem zu holen, um eine Cadenz zu machen.

„Auch habe ich nicht geglaubt, raſch über den zweiten Theil einer Arie hingehen zu müſſen, wenn dieſer zweite Theil der wichtigſte war, um regelmäßig viermal die Worte der Arie zu wiederholen, noch die Arie zu endigen, wenn der Sinn nicht beendigt iſt, um dem Sänger die Leichtigkeit zu geben, zu zeigen, daß er nach ſeinem Gutdünken irgend eine Paſſage in mehreren Weiſen variiren kann.

„Endlich habe ich alle die Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche ſich ſchon ſeit ſo lange Zeit der geſunde Verſtand und der gute Geſchmack ausſprachen.

„Ich habe mir vorgeſtellt, daß die Ouverture die Zuhörer über den Charakter der Handlung, die ſich vor ihren Augen entwickeln ſoll, belehren und ihnen das Sujet derſelben angeben müßte; daß die Inſtrumente nur in Anwendung gebracht werden müßten im Verhältniſſe des Grades des Intereſſe und der Leidenſchaft, und daß beſonders zu vermeiden, im Dialoge einen zu ſcharfen Uebergang zwiſchen der Arie und dem Rezitativ verwalten zu laſſen, um nicht die Perioden ganz unverſtändig zu verſtümmeln und nicht ſtörend die Bewegung und das Feuer der Scene zu unterbrechen.

„Ich habe auch noch geglaubt, daß der größte Theil meiner Arbeit ſich darauf beſchränken müßte, eine ſchöne Einfachheit zu ſuchen, und ich

aller Errungenſchaften, welche die Muſik ſeit dem Tode dieſer großen Männer gemacht hat, bemächtigend, alle Hülfsmittel, welche die neuen Inſtrumente und ihre ſchöne, durch Meyerbeer und beſonders durch Berlioz verſuchte Anwendung bieten, ſich zu Nutzen machend, läßt er ſeinem Zwecke alle Mittel, die wir den Fortſchritten der neueren Zeit verdanken, dienen, und verſucht, in einem großartigeren Syſteme, als das Gluck's, durch ein abſoluteres Prinzip als das Weber's, das Vorherrſchen des dichteriſchen Sinnes zu ſichern, welchem Beide Geſang und Orcheſter unterordneten. So lange man Wagner's Partituren nicht geſehen und gehört hat, ſo lange man ihr gelehrtes Machwerk und ihre ſceniſchen Wirkungen nicht ſtudirt hat, iſt es nicht leicht, ſich eine richtige Vorſtellung von dem Reſultate zu machen, das er durch die vollſtändige Vereinigung, welche er zu dieſen beiden Quellen, oder beſſer zu ſagen, dieſen beiden Strömen der Aufregung macht, erlangt hat. Es iſt ihm gelungen, zu gleicher Zeit ein eben ſo außergewöhnlicher Symphoniſt, als großer Dramaturge zu ſein. Durch dieſe Concentrirung ſo ſeltener und verſchiedenartiger Eigenſchaften, gelangt er dahin, ein Enſemble zu ſchaffen, das gefallen oder mißfallen kann, welches aber, was man nie wird läugnen können, in ſeiner koloſſalen Conception ſowohl, als im geringſten ſeiner Details ein eben logiſches und vollkommenes Enſemble bildet. Wenn Frau von Stael die Muſik eine Architektur von Tönen nennt, ſei es uns erlaubt, die Struktur der herrlichen Bauten Wagner's mit einer architektoniſchen Ordnung zu vergleichen, an welcher weder ihre Anhänger, noch ihre Verläſterer das Mindeſte ändern oder modeln können, ohne ihr ſofort den ganzen Charakter ihres Styles zu rauben.

---

habe es wohl vermieden, mit Schwierigkeiten auf Koſten der Klarheit Parade zu machen; ich habe gar keinen Werth auf die Entdeckung irgend einer Neuerung gelegt, wenn ſie nicht natürlich, durch die Situation gegeben und mit dem Ausdrucke verbunden war; endlich gibt es keine Regel, welche ich nicht ohne Widerſtreben zu Gunſten der Wirkung opfern zu müſſen geglaubt habe."

Nachdem wir es verſucht haben, dem Leſer die Grundgedanken des dramatiſchen Syſtems Wagner's zum klaren Verſtändniſſe zu bringen, welcher die von Gluck zur Erreichung einer innigern Verſchmelzung zwiſchen den Wirkungen der Poeſie und der Muſik ſchon kund gegebenen Wünſche und Bemühungen ſelbſt noch erweitert bis auf das Spiel der Darſteller, von denen er eine tiefe Kenntniß ihrer Kunſt erheiſcht, indem er die Feinheiten der Begleitung mit ihren ſtummen Gebärden übereinſtimmen läßt, und ihre Gegenwart allein in gewiſſen Scenen als ein ſymphoniſches Motiv auffaßt, wird es uns leichter ſein, ihm die Art der Inſtrumentation dieſes Componiſten zu erklären. Wir können hier nur gewiſſe charakteriſtiſche Züge angeben, wie die genau bezeichnete Eintheilung des Orcheſters in drei beſtimmt unterſchiedene Gruppen: die der Streich-Inſtrumente, der Blas-Inſtrumente und der Blech-Inſtrumente. Statt ſie zu vereinigen, oder zu theilen nach den zufälligen und willkürlichen Anforderungen, vereinigt, oder theilt er ſie corpsweiſe, indem er ſorgfältig den Charakter der Klänge dem der Situationen und Perſonen ſeines Drama's anpaßt. Dieſe Neuerung iſt eine der hervorſtechendſten in ſeiner Art zu ſchreiben, eine derjenigen, die ſofort bemerkt werden muß. Wenn man die Beſtändigkeit in dieſer Art der Vertheilung ſieht, wird man keineswegs überraſcht zu vernehmen, was Wagner in einer, vor einigen Jahren erſchienenen Selbſtbiographie erzählt, daß die erſte Ouverture, die er in Leipzig zur Aufführung brachte, von ihm, um den Muſikern das Verſtändniß zu erleichtern, wenn ſie ſeine Partitur gründlicher ſtudiren wollten, in drei verſchiedenen Tinten geſchrieben war: die Streich-Inſtrumente waren mit ſchwarzer Tinte geſchrieben, mit rother die Blas-Inſtrumente und mit grüner die Blech-Inſtrumente. Die Verfolgung des Parallelismus des Klanges hat nothwendig Wagnern dahin bringen müſſen, in ſeiner Inſtrumentation Inſtrumente zu verſchmelzen, die gewöhnlich individuell angewandt worden waren, und faſt unzertrennbar mit denſelben einige andere zu verbinden. Dem zu Folge gebraucht er gewöhnlich drei Flöten, drei

Hautbois (zwei Hautbois und ein engliſches Horn), drei Clarinetten (zwei gewöhnliche und eine Baß-Clarinette), drei Fagotten, drei Poſaunen und eine Tuba. Ein Drei-Syſtem, welches unter andern Vorzügen auch den hat, den ganzen Akkord mit denſelben Klängen anzugeben und zu halten, welches ſeiner Inſtrumentation eine Klarheit verleiht, die er mit vieler Kunſt vertheilt, und die er mit einer eben ſo neuen, als eindrucksvollen Weiſe mit der Deklamation vereinigen und in Harmonie bringen, und auf ſich ſelbſt ganz eigenthümlich zurückwirken laſſen kann. Wagner macht einen häufigen Gebrauch von der Theilung der Geigen. Mit einem Worte, anſtatt ſich des Orcheſters, wie einer faſt homogenen Maſſe zu bemächtigen, theilt er es in Ströme und Bäche, und zuweilen, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, in mit Fäden der verſchiedenſten Farben bewickelte Klöppel, eben ſo zahlreich, wie die der Spitzenklöpplerinnen, ſie bald durch einander werfend, bald wie dieſe wieder ſondernd, und wie dieſe durch ihr ſtaunenswerthes Verwickeln einen Stoff, eine wunderbare Stickerei von unſchätzbarem Werthe hervorbringend, wo der Grund eines feſten Gewebes, durch die farbenreichſten klaren Verzierungen gehoben wird.

Bei einem dergeſtalt von der Poeſie des Drama's eingenommenen Geiſte, bei einer ſo empfindlichen Organiſation für alle Eindrücke, welche die geringſten Formen der Kunſt auf die Seele ausüben, mußte dieſes, ſeinem Genie ganz eigenthümliche Streben, das Orcheſter in drei Tonſtröme zu trennen, welche, wie das Waſſer von verſchiedenen Zuflüſſen von Flüſſen ihre verſchiedenen Färbungen behalten, indem ſie in daſſelbe Bett fließen, ohne ihre ſchlammigen, blauen oder grünlichen Wellen zu miſchen, entweder irgend einem rein geiſtigen Gedanken entſprechen, oder von ihm auf denſelben angewandt werden. Und ſo iſt es wirklich. Wagner hat ſchon in ſeinen erſten Opern, aber vorzüglich in ſeinem Lohengrin ſtets für jede ſeiner Hauptperſonen eine andere Palette gemiſcht. Je aufmerkſamer man dieſe letzte Partitur unterſucht, um ſo mehr gewahrt man, welche innige Verbindung er zwiſchen ſeinem Gedichte und

seinem Orchester hervorgebracht. Nicht allein hat er, wie wir schon bemerkten, in seinen Melodieen die Gefühle und die Leidenschaften, die er in Bewegung setzt, personifizirt, sondern er wollte sogar, daß ihre Umrisse durch ein ihrem Charakter entsprechendes Colorit belebt würden, und so wie er dem Charakter der Personen, die er schafft, entsprechende Rythmen und Melodieen bildet, so wählt er auch denselben entsprechende Klänge. So ist das in der ersten Introduktion leicht gezeichnete Motiv, dann stets angedeutet, wo Rede vom h. Graal, oder ganz entwickelt, wie in der Erzählung, in welcher Lohengrin am Schlusse sein erhabenes Geheimniß enthüllt, unveränderlich den Violinen anvertraut. Elsa's Motive sind fast ausschließlich von Blas-Instrumenten begleitet, wodurch die glücklichsten Contraste entspringen in den Momenten, wo sie den Blech-Instrumenten folgen. Besonders ergriffen fühlt man sich, wenn in der ersten Scene der langen Erzählung des Königs, dessen Rolle beständig von Posaunen und Trompeten begleitet, die dann das Orchester beherrschen, ein langes Schweigen folgt, und man dieses sanfte und lustige Säuseln nahen hört, wie das Gemurmel einer von himmlischem Hauche bewegten Woge, um uns selbst, ehe Elsa erscheint, vom vollen Glanze ihrer jungfräulichen Reinheit zu überzeugen. Dieselbe Instrumentation tritt wie erquickender Thau ein, um die schaurigen Flammen des Duo zwischen Friedrich und Ortrude zu löschen, sobald Elsa auf dem Balkon erscheint; sie dient auch wieder zum Brautmarsche des zweiten Aktes und schildert diese fromme Aufregung, diese Wollust der Unschuld so mächtig, daß sie aus diesem Stücke eines der herrlichsten, wenn nicht der glänzendsten der Oper macht.

Die Schwierigkeiten, Wagner's Opern in Scene zu setzen und befriedigend zur Aufführung zu bringen, die ihren Grund in der so ernsten Natur ihrer Vorwürfe, in ihrem so erhabenen Style haben, so wie in der Aufmerksamkeit, die sie vom Publikum fordern, werden leider noch lange verhindern, daß sie Popularität erlangen. Der Ernst ihrer Vollendung läßt sie keinen Anspruch machen auf

den gewöhnlichen Beifall, den man Werken von kurzer Lebensdauer spendet, oder auf jenen unmittelbaren Enthusiasmus, welchen das Genie eines Rossini, eines Meyerbeer hervorgerufen hat, indem sie in blitzenden Zügen aufflammen, oder in üppigen Akkorden alle menschlichen Leidenschaften aussprechen ließen. Sollen wir also warten, bis daß der Staub der Zeit mit einer anständigen Lage Wagner's Partituren bedeckt hat, bis die Eingeweihten, sie durchblätternd, darin die Wunder genialer Geheimnisse entdecken, welche sie enthalten, und bis die Dichter in ihrer für die Vergangenheit leicht erregbaren Bewunderung sich begeistern für diese Helden, die hundertfach unsere gewöhnlichen elenden Conceptionen überragen?

Man wird gewiß nicht behaupten, daß die Mittel des Theaters in Weimar ausreichend sind für Dramen, nach einem so großartigen Maßstabe angelegt. Weder die Größe der Scene, noch die Personenzahl des Orchesters, der Chöre und der Comparsen entsprechen vollkommen ihren Anforderungen. Nichts destoweniger haben die enthusiastischen Anstrengungen, die muthige und geduldige Arbeit, der beharrliche Wille aller Künstler, deren Leitung wir zu haben die Ehre hatten, während der Vorstellung der Oper Alles vergessen lassen, was noch fehlen konnte. Die tiefe Bewunderung, welche aus einem anhaltenden Studium des Werkes für dasselbe entstehen muß, hat alle mit so hinreißender Gewalt begeistert, daß, trotz aller Schwierigkeiten dieser Aufgabe, wir nehmen keinen Anstand, es zu glauben, dieselbe würdig gelöst wurde. Die musikalische Bildung der meisten unserer Sänger, welche ihnen ein Unternehmen erleichterte, das eine Unmöglichkeit denjenigen, die nicht mit der Theorie ihrer Kunst vertraut sind, erlaubte ihnen, die ganze Kraft und den tragischen Pathos, welche die Hauptrollen bedingen, geltend zu machen. Fräul. Agthe, sich ganz in die ihrige hineindenkend, hat die seraphischen Gesänge Elsa's mit einer Reinheit der poetischen und musikalischen Intention und einer seltenen Richtigkeit der Intonation vorgetragen, mit diesem gleichsam verschleierten Silber-

klange, der sie bekanntlich auszeichnet, mit dieser pathetischen Betonung, welche sie schon in der Rolle der Elisabeth im „Tannhäuser" so glänzend entwickelte. Fräul. Faßlinger spielte und sang, daß sie die Zuhörer erschaudern machte; bald kalt verachtend, bald außer sich bis zum Wuthrausche, wußte sie im ersten Akte die Aufmerksamkeit durch ihr Mienenspiel zu fesseln und brachte die größte Wirkung im langen Duo des zweiten hervor. Die Herren Beck, Milde, Höfer haben das geleistet, was man von ihren Talenten erwarten konnte. War auch noch einige Unsicherheit in ihren Ensemblestücken zu bemerken, so gab das Spiel und der Gesang dieser Künstler dennoch dem Abend des 28. August, der ersten Vorstellung des „Lohengrin" ganz die Feierlichkeit, welche bei der Inauguration einer der merkwürdigsten Schöpfungen der Poesie und der Musik der Gegenwart vorwalten mußte.

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper

von

R. Wagner.

Da es uns unmöglich war, von „Lohengrin“ sprechend, nicht zu wiederholten Malen einer andern, eben so merkwürdigen und bedeutenden Oper desselben Componisten, des „Tannhäuser“, Erwähnung thun zu müssen, und da diese erst auf zwei Bühnen Deutschlands zur Darstellung kam, sind wir der Meinung, daß diejenigen, welche einiges Interesse gefunden, der poetischen und musikalischen Anordnung des „Lohengrin“ zu folgen, auch die des „Tannhäuser“, beide nicht weniger schön, kennen zu lernen wünschen möchten. Wir glauben daher, das Gemälde, welches wir zu entwerfen versucht haben, zu vervollständigen, indem wir hier nochmal einige Zeilen abdrucken lassen, die wir schon im Jahre 1849 im Journal des débats veröffentlichten.

I.

Vor vier Jahren ließ R. Wagner, Kapellmeister des Königs von Sachsen, zum ersten Male seine Oper: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ zu Dresden aufführen. Das Genie dieses Componisten, verschiedener Formen Meister, gestattet ihm, selbst den Text seiner Opern zu verfassen, und zur selben Zeit der Dichter seiner Musik und der Musiker seiner Dichtung zu sein, ein für die harmonische Einheit seiner dramatischen Conceptionen äußerst wichtiger Vortheil. So wie in dem Augenblicke, wo man sich nicht mehr mit den in den Bildern der Meister der ältesten Schulen ausgesprochenen Gefühlen begnügte, man von der Malerei Wahrheit der Zeichnung, des Colorits und der Perspective verlangte, begehrt man in unseren Tagen von der Oper ein Zusammenwirken der möglichst vollkommenen Eigenschaften, und die Anordnung ihres Textbuches zieht um so mehr die Aufmerksamkeit auf sich. Der Text des „Tannhäuser“ ist mit tiefem, poetischem Gefühle geschrieben, und bildet schon an und für sich ein ergreifendes Drama, voll der feinsten Abstufungen des Herzens und der Leidenschaft. Sein Plan ist originell und kühn; er enthält schöne Verse, Verse, welche wie ein plötzliches Aufblitzen erhabene und gewaltsame Regungen andeuten und enthüllen. Die Musik ist ganz neu und verlangt eine besondere Prüfung; auch verlangt die Aufführung dieses Werkes ein durch und durch geübtes Orchester, gute Chöre und einen großen Aufwand scenischer Mittel. Jedoch hat

man seine Erfordernisse übertrieben, und mit Unrecht hat sich bis dahin noch keine Bühne verpflichtet gefühlt, die Oper zur Aufführung zu bringen. Die Schwierigkeiten, die sie darbietet, sind für Bühnen ersten Ranges leicht zu beseitigen, und das durch den Versuch, der eben gemacht wurde, erzielte Resultat beweis't dies zur Genüge.

Es gibt eine kleine, wenig bevölkerte und wenig belebte Hauptstadt, welche aber fromm die Erinnerungen, die ihr die großen Geister, deren Aufenthalt sie war, und mehrere Generationen merkwürdiger und ausgezeichneter Fürsten hinterlassen haben, aufbewahrt; diese kleine Hauptstadt, in der man leicht Weimar wieder erkennen wird, stets gastfreundlich dem Schönen und Erhabenen, hat zuerst den Enthusiasmus Deutschlands für dies schöne Werk in Anspruch genommen. Man hat es dort zum ersten Male am Geburtstage Ihrer k. k. Hoheit, der Frau Großherzogin aufgeführt, den man dort jedes Jahr mit der aufrichtigsten Freude begeht, eine Frucht der vielseitigen Wohlthaten, welche unter allen Formen ihre beständige Obhut der Interessen des Wohlstandes dieses Landes, ihre unerschöpfliche Mildthätigkeit, ihr aufgeklärtes Wohlwollen, ihre hohe und zarte Würdigung aller ausgezeichneten Erscheinungen und die königliche Aufnahme, die sie jeder Seelen- und Verstandes-Größe angedeihen läßt, um sie her verbreiten.

Die Handlung des „Tannhäuser" spielt auf der Wartburg bei Eisenach, dem Gebiete des Großherzogs angehörend und jetzt durch den Erb-Großherzog mit dem vollkommensten Geschmacke wieder hergestellt. Berühmt war dies Schloß im Mittelalter. Die Landgrafen von Thüringen haben hier glänzenden Schutz den Sängern ihrer Zeit angedeihen lassen, und die wunderkräftigen Tugenden der heiligen Elisabeth, die dort herrschte, sind noch jüngst in der Erinnerung der Gläubigen wieder aufgefrischt durch die dichterisch fromme Gelehrsamkeit des Herrn von Montalembert. An dem Abende, von dem wir reden, fand der Gedanke der Zuhörer, in die Vergangenheit zurückblickend, daß ihre Souveräne noch immer in

edler Weise treu geblieben jenen alten Ueberlieferungen der Achtung und der Liebe für die Künste, welche zum Lohne ihnen den seligsten Ruhm als Tribut spenden. Die Erinnerung an Wieland, Herder, Göthe, Schiller, Jean Paul, Hummel lenkte die Blicke des Publikums voller Dankbarkeit gegen diese Loge, wo sich um die Frau Großherzogin, Prinzen und Prinzessinnen schaarten, geschaffen, um zu begreifen, wie groß es ist, das Genie zu würdigen und seinen freien Aufschwung zu begünstigen. Ihre beiden Töchter vorzüglich, Prinzessinnen von Preußen, haben in dieser Atmosphäre, seit ihrer frühesten Jugend die edle Anmuth, die sie auszeichnet, geschöpft, und das schöne Profil der Frau Prinzessin Wilhelm strahlte in dem Glanze der Glorie, welche ihr schon die Dankbarkeit mehr als eines Dichters, dem ihre Divination und ihr Lob die schönste der Kronen waren, um die hohe Stirne wob.

Der Stoff der Oper ist einer der alten Sagen der Gegend entlehnt. Einzelne Thatsachen aus verschiedenen Chroniken zusammenlesend und verbindend, hat der Verfasser aus denselben eine Episode zu bilden gewußt, voll poetischer, fantastischer und dramatischer Elemente. Im dreizehnten Jahrhunderte, als noch das nicht ganz verschwundene Heidenthum seine Spuren in dem Aberglauben durchblicken ließ, der sich bald an den christlichen Cultus schloß, bald an die Namen griechischer Mythologie, welche von den Gelehrten durch verwirrte Vorstellungen selbst bis zum Volke gelangten, geschah es, daß eine Göttin Holda, die einst der Schönheit Typus gewesen und geherrscht hatte über den Frühling, die Blumen und die Wonne der Natur, sich allmälig in der Fantasie des Volkes mit der hellenischen Venus verschmolz, und zuletzt die Verlockungen der Wollust und die Reize der sinnlichen Vergnügen darstellte. Die mythische Person, welche man Frau Venus nannte, hatte ihren Wohnsitz im Innern der Berge. Einer ihrer vorzüglichsten befand sich im Hörselberge, in der Nähe der Wartburg. Dort hielt sie in einem Feenpalaste offenen Hof, umgeben von ihren Nymphen, ihren Najaden und Syrenen, deren Gesang

in der Ferne von den Unglücklichen vernommen wurde, die, ein Raub unreiner Begierden, von diesen verhängnißvollen Stimmen verführt, auf unbekannten Wegen zu dieser Grotte gelangten, wo sich die Hölle unter umstrickenden Reizen barg, um zum ewigen Verderben zu verlocken diejenigen, die sich ihren verdammenswürdigen Verführungen hingaben.*)

Tannhäuser, Ritter und Sänger, hatte in einem der Kämpfe, in denen man um die Palme der Kunst rang, einen glänzenden Sieg davongetragen, und die Prinzessin Elisabeth von Thüringen liebte den, für welchen ihre Bewunderung nur eine kalte Huldigung

*) Wagner gibt in einem Vorworte zu seiner Oper folgende Andeutungen über die Sage: „Die altgermanische Göttin Holda, die freundliche, milde und gnädige, deren jährlicher Umzug durch das Land den Fluren Gedeihen und Fruchtbarkeit brachte, mußte mit der Einführung des Christenthumes das Schicksal Wodan's und aller übrigen Götter theilen, deren Dasein und Wunderkräfte, da der Glaube an sie im Volke zu tief wurzelte, zwar nicht gänzlich bestritten, deren frühere segenreiche Einwirkungen jedoch verdächtigt und zu bösartigen umgebildet wurden. Holda ward in unterirdische Höhlen, in das Innere von Bergen verwiesen; ihr Auszug ward ein unheilbringender, ihr Gefolge ähnlich dem wilden Heere. Später (während der Glaube an ihr mildes, naturbelebendes Walten bei dem niedern Volke jedoch unbewußt noch fortlebte), ging ihr Name sogar in den der Venus über, an welchen sich alle Vorstellungen eines unseligen, zu böser, sinnlicher Lust verlockenden zauberischen Wesens ungehinderter anknüpften. Als einer ihrer Hauptsitze ward in Thüringen das Innere des Hörselberges bei Eisenach bezeichnet: dort war der Frau Venus Hofhaltung der Ueppigkeit und Wollust; oft konnte man selbst außen rauschende, jubelnde Musik vernehmen, die reizenden Klänge verlockten aber nur diejenigen, in deren Herzen bereits wilde sinnliche Sehnsucht keimte: sie geriethen, von den freudig verführerischen Klängen angezogen und geleitet, ohne zu wissen wie? in den Berg. — Es geht die Sage von einem Ritter und Sänger Tannhäuser (mythisch und selbst späteren Ansichten nach völlig gleich dem Heinrich von Ofterdingen im Wartburgkriege), nach welcher dieser in den Venusberg gerathen sei und dort an Frau Venus Hofe ein ganzes Jahr zugebracht habe." — Tanhuser, ein süddeutscher Dichter am österreichischen Hofe, kommt mit einigen Liedern in der Manessischen Sammlung vor. Die Sage vom treuen Eckart ist bekannt. A. d. Ueb.

schien. Wenige Zeit nachher war er verschwunden, ohne daß Jemand sich seine Abwesenheit erklären konnte. Als der Landgraf eines Tages von der Jagd heimkehrte, umgeben von den Sängern, die Tannhäuser's Nebenbuhler gewesen, und die hellschimmernden Plejaden jener Epoche bildeten, fanden sie ihn, nicht fern vom Schlosse, knieend an der Heerstraße, und sein inbrünstiges Gebet mit dem Gesange von Pilgern einend, die durch das Thal nach Rom zogen. Bald wiedererkannt und befragt, antwortet er stets zurückhaltend. „Von fern her komm' ich", spricht er, „wo ich weder Friede, noch Ruhe fand." Traurig und niedergeschlagen, will er seinen einsamen Weg fortsetzen und den Freunden nicht folgen. Wolfram von Eschenbach, einer der berühmtesten Sänger jener Zeit, sucht ihn mit Gewalt zurückzuhalten und, von Elisabeth sprechend, singt er:

„Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
Bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
Durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest:
Ein Preis doch war's, den du allein errangst.
War's Zauber, war es reine Macht,
Durch die solch Wunder du vollbracht,
An deinen Sang voll Wonn' und Leid
Gebannt die tugendreichste Maid?
Denn, ach! als du uns stolz verlassen,
Verschloß ihr Herz sich uns'rem Lied;
Wir sahen ihre Wang' erblassen,
Für immer uns'ren Kreis sie mied. —
O kehr' zurück, du kühner Sänger,
Dem uns'ren sei dein Lied nicht fern, —
Den Festen fehle sie nicht länger,
Auf's neue leuchte uns ihr Stern! *)

*) Abweichend vom Original, das nur einzelne Andeutungen des Textes gibt, theilen wir die bezüglichen Stellen desselben wortgetreu mit, auf daß der Leser sich eine richtige Vorstellung von Wagner's poetischer Auffassung und Diktion machen, und die der Oper „Tannhäuser" mit „Lohengrin" vergleichen kann. Aus der Verschiedenheit der beiden

Tannhäuser wiederholt diesen Namen mit dem Ausdrucke unerwarteter Freude, und endlich, in seinem sonderbaren Widerstande besiegt, ruft er: „Zu ihr! zu ihr! O führet mich zu ihr!"

Bei Tannhäuser's nicht geahnter Rückkehr lebt die Prinzessin wieder neu auf. In seiner zärtlichen Liebe zu ihr, faßt der Landgraf die Idee eines neuen Sängerkampfes, zu dessen Königin er sie erklärt. Ueberzeugt, daß Tannhäuser wieder den Sieg davon tragen werde, verspricht er keinen Preis den Wünschen desjenigen abzuschlagen, der an dem Tage siegen würde, und wählt die Liebe als Thema ihrer Lieder. Wolfram beginnt, selbst für Elisabeth schwärmend, aber in dieser innigen Liebe, die im Hinopfern sich ergötzt, und nur die Glückseligkeit des Gegenstandes will, den sie liebt, wäre es auch auf Kosten der eigenen. Er, welcher den leicht vergessenden Geliebten wieder zurückgeführt zu der, von welcher er selbst kein anderes Geständniß, als die Verse der Ballade Schiller's zu erwarten hatte:

„Ritter, treue Schwesterliebe
„Widmet euch dies Herz,
„Fordert keine andre Liebe,
„Denn es macht mir Schmerz.
„Ruhig mag ich euch erscheinen,
„Ruhig gehen seh'n.
„Eurer Augen stilles Weinen
„Kann ich nicht verstehn."

Aber gleich dem Ritter Toggenburg, als er sich selbst nicht geliebt wußte, fuhr er dennoch fort zu lieben, und diese Selbstverläugnung, welche die Seele in der Ueberreizung ihrer verborgenen Energie niederbeugt, verräth sich in seinem Liede, voll stummer Anbetung für das Gefühl, welches sich in seiner sich grämenden Einfalt nur damit begnügt, zu bestehen.

Dichtungen und ihrer Form wird es Jedem klar werden, daß Wagner erst im „Lohengrin" sein neues System streng durchgeführt hat.
A. d. Ueb.

Tannhäuser erhebt sich und singt:

„Auch ich darf mich so glücklich nennen
Zu schaun, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Bronnen kennen?
Hör', seine Tugend preis' ich laut! —
Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen
Ich seinem Quell nicht nahen kann:
Des Durstes Brennen muß ich kühlen
Getrost leg' ich die Lippen an
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
In die kein Zagen je sich mischt:
Denn unversiegbar ist der Bronnen,
Wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
Lab' an dem Quell ich ewig mich:
Und wisse, Wolfram, so erkenne
Der Liebe wahrstes Wesen ich!"

Walther von der Vogelweide singt:

„Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
Ihn schaut auch meines Geistes Licht;
Doch, der in Durst für ihn entbrannte,
Du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.
Laß dir denn sagen, laß dich lehren:
Der Bronnen ist die Tugend wahr,
Du sollst in Inbrunst ihn verehren
Und opfern seinem holden Klar.
Legst du an seinen Quell die Lippen,
Zu kühlen frevle Leidenschaft,
Ja, wolltest du am Rand nur nippen,
Wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
Mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben."

Tannhäuser, mit Heftigkeit auffahrend:

„O Walther, der du also singest,
Du hast die Liebe arg entstellt!

Wenn du in solchem Schmachten bangest,
Versiegte wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen,
Blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!
Anbetung solchen Wundern zollt,
Da ihr sie nicht begreifen sollt!
Doch, was sich der Berührung beuget,
Euch Herz und Sinnen nahe liegt,
Was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
In weicher Formung an euch schmiegt, —
Dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
Und im Genuß nur kenn' ich Liebe!"

Biterolf unterbricht ihn lebhaft, und mit kriegerischem Ungestüm, verächtlich und vielleicht eifersüchtig fordert er ihn zu einem andern Kampfe auf:

„Heraus zum Kampfe mit uns Allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?
Wird deinem Hochmuth es gefallen,
So höre, Lästrer, nun auch mich!
Wenn mich begeistert hohe Liebe,
Stählt sie die Waffen mir mit Muth:
Daß ewig ungeschmädt sie bliebe,
Vergöss' ich stolz mein letztes Blut.
Für Frauenehr' und hohe Tugend
Als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
Doch, was Genuß heut' deiner Jugend,
Ist wohlfeil, keines Streiches werth."

Mit Beifallsturm wird Biterolf unterbrochen, wie alle Gegner Tannhäuser's, der mit Bitterkeit erwiedert:

„Ha, thör'ger Prahler, Biterolf!
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?
Gewißlich hast du nicht gemeint,
Was mir genießenswerth erscheint.
Was hast du Aermster wohl genossen?
Dein Leben war nicht liebereich,

Und was von Freuden dir entſproſſen,
Das galt wohl wahrlich keinen Streich!"

Lärm entſteht; das Klirren der Schwerter folgt den Akkorden der Harfen. Wolfram bemüht ſich, den Frieden herzuſtellen, alle Störungen aus dem Saale zu bannen, aus dieſer geheiligten Nähe: er ruft die Liebe in höchſter Begeiſterung an, um ſie würdig zu ehren:

„O Himmel, laß dich jetzt erflehen,
Gieb meinem Lied der Weihe Preis!
Gebannt laß mich die Sünde ſehen
Aus dieſem edlen, reinen Kreis!
Dir, hohe Liebe, töne
Begeiſtert mein Geſang,
Die mir in Engels-Schöne
Tief in die Seele drang!
Du nahſt als Gottgeſandte,
Ich folg' aus holder Fern', —
So führſt du in die Lande,
Wo ewig ſtrahlt dein Stern."

Tannhäuſer, ganz außer ſich durch den Spott, die Wuth, die Bosheit, deren Ziel er iſt, hört ihn kaum, und ſtimmt ein Lied zum Lobe der heidniſchen Göttin an:

„Dir, Göttin der Liebe, ſoll mein Lied ertönen!
Geſungen laut ſei jetzt dein Preis von mir!
Dein ſüßer Reiz iſt Quelle alles Schönen,
Und jedes holde Wunder ſtammt von dir.
Wer dich mit Glut in ſeinen Arm geſchloſſen,
Was Liebe iſt, kennt er, nur er allein: —
Armſel'ge, die ihr Liebe nie genoſſen,
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!"

Ein Schrei des Entſetzens entfährt jeder Bruſt. Die edlen Damen, aufgeſcheucht durch den, ihre Keuſchheit beleidigenden Namen, fliehen. Mit einem Male ziehen alle Männer ihre Schwerter und ſtürzen über den verwegenen Verbrecher, deſſen lange Abwe-

senheit sich sogleich erklärt. Aber Elisabeth, die bei dieser furchtbaren Erklärung sich Anfangs niedergeschmettert fühlte, wirft sich bei diesem Anblicke zwischen die Schwerter, deckt ihn mit ihrem jungfräulichen Körper, wie mit einem glänzenden Schilde:

„Zurück! Des Todes achte ich sonst nicht!
Was ist die Wunde eures Eisens gegen
Den Todesstich, den ich von ihm empfing?"

Als Alle staunen, daß sie den Muth hat, den zu vertheidigen, der sie verrathen, ruft sie:

„Was liegt an mir? Doch er, — sein Heil!
Wollt ihr sein ewig Heil ihm rauben?"

Sie nimmt für ihn das Recht der Reue, die Wohlthat des göttlichen Blutes, die Berufung auf die göttliche Barmherzigkeit in Anspruch, welche mehr vergeben, als der Mensch sündigen kann:

„Seht mich, die Jungfrau, deren Blüthe
Mit einem jähen Schlag er brach, —
Die ihn geliebt tief im Gemüthe,
Der jubelnd er das Herz zerstach: —
Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Muth des Glaubens sei ihm neu gegeben,
Daß auch für ihn einst der Erlöser litt!"

Und die heldenstarke Jungfrau gewinnt das Leben des Geliebten. Welch ein Grimm des Himmels und der Menschen hätte widerstehen können der überredenden, in Liebe flehenden Tugend? Bewegt, gerührt, bestürzt ziehen alle sich zurück, und Tannhäuser, niedergeschmettert durch eine solche Liebe, deren reine Gluth selbst im Abgrunde der Verzweiflung die Hoffnung wieder erstehen heißt, stürzt fort, um sich mit den Pilgern zu vereinen, die nach Rom ziehen, um dort Vergebung für seine schrecklichen Sünden zu suchen. —

Während langen Tagen und noch längern Nächten harrte die Prinzeß von Thüringen seiner Rückkehr, betend, weinend, hoffend. Als sie eines Abends in demselben Thale, wo der Landgraf ihn

wiedergefunden hatte, zu Füßen eines Muttergottesbildes betete, kamen die Pilger, mit denen er fortgezogen, desselben Weges, in die Heimath zurückkehrend. Außer sich, steht sie auf, um zu sehen, ob er unter ihnen. Sie findet ihn nicht. . . Sie sinkt wieder nieder vor der h. Jungfrau, der Trösterin der Betrübten, und in einem der Gebete, welche die Seele mit sich emporheben, steht sie:

„Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Gepries'ne, rufe ich!
Laß mich im Staub vor dir vergehen,
O, nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
Eingehe in dein selig Reich! —

Wenn je, in thör'gem Wahn befangen,
Mein Herz sich abgewandt von dir, —
Wenn je ein sündiges Verlangen,
Ein weltlich Sehnen keimt in mir, —
So rang ich unter tausend Schmerzen,
Daß ich es tödt' in meinem Herzen!

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
So nimm dich gnädig meiner an,
Daß ich mit demuthvollem Grüßen
Als würd'ge Magd dir nahen kann:
Um deiner Gnaden reichste Huld
Nur anzuflehn für *seine* Schuld! —"

Als sie aufsteht, um den Hügel des Schlosses hinanzuschreiten, verlangt Wolfram vergebens, sie zu begleiten. Allein auf der Erde, sieht sie nur die Einsamkeit, denn ihr blüht kein Trost mehr.

Indeß kehrt der unglückliche, der berühmte Schuldige zurück. Aber wer würde unter den zerfetzten Kleidern dieses Pilgers mit verstörtem Blicke, wankendem Schritte, den glänzenden Sieger so vieler Nebenbuhler wieder finden! Nur mit Mühe erkennt Wolfram seine Züge unter dieser fahlen Blässe. Ungeduldig, sein Geschick zu erfahren, fragt er ihn. Tannhäuser antwortet ihm nur, ihn

ironisch um den Weg zu der verwünschten Grotte fragend. Von Grauen ergriffen, gibt Wolfram aber dennoch den, welchen Elisabeth liebt, nicht auf; er läßt sich nicht entmuthigen, fährt fort, zu fragen, und der entkräftete Pilger macht ihm in der bittern Zerknirschung seines Herzens eine Schilderung seiner Pilgerreise:

„Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch
Sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom.
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
Dem Uebermüthigen entwunden! —
Für ihn wollt' ich in Demuth büßen,
Das Heil erfleh'n, das mir verneint,
Um ihm die Thräne zu versüßen,
Die er mir Sünder einst geweint!
Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger
Die Straße wallt', erschien mir allzuleicht: —
Betrat sein Fuß den weichen Grund der Wiesen,
Der nackten Schle sucht' ich Dorn und Stein; —
Ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
Sog' ich der Sonne heißes Glühen ein; —
Wenn fromm zum Himmel er Gebete schickte,
Verzoß mein Blut ich zu des Höchsten Preis; —
Als das Hospiz die Wanderer erquickte,
Die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis: —
Verschloss'nen Aug's, ihr Wunder nicht zu schauen,
Durchzog ich blind Italiens holde Auen: —
Ich that's, — denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
Um meines Engels Thränen zu versüßen! — —
Nach Rom gelangt' ich so zur heil'gen Stelle,
Lag betend auf des Heiligthumes Schwelle; —
Der Tag brach an: — da läuteten die Glocken,
Hernieder tönten himmlische Gesänge;
Da jauchzt' es auf in brünstigem Frohlocken,
Denn Gnad' und Heil verhießen sie der Menge.
Da sah' ich ihn, durch den sich Gott verkündigt,
Vor ihm all' Volk im Staub sich niederließ,

Und Tausenden er Gnade gab, entzündet
Er Tausende sich froh erheben ließ. —
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde
Klagt' ich mich an mit jammernder Geberde
Der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
Des Sehnens, das kein Büßen noch gekühlt'
Und um Erlösung aus den heißen Banden
Rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt. —
Und er, den so ich bat, hub an: —
„„Hast du so böse Lust getheilt,
Dich an der Hölle Glut entflammt,
Hast du im Venusberg geweilt:
So bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblüh'n!"" — —
Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
Die Sinne schwanden mir. — Als ich erwacht,
Auf ödem Platze lagerte die Nacht, —
Von fern her tönten frohe Gnadenlieder: —
Da ekelte mich der holde Sang, —
Von der Verheißung lügnerischem Klang,
Der eiseskalt mir durch die Seele schnitt,
Trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. —
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
So viel genoß an ihrer warmen Brust!
Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
In deiner Zauber holde Nacht,
Zu deinem Hof strig' ich darnieder,
Wo nun dein Reiz mir ewig lacht!"

Die Chroniken, welche den Ausspruch des Bischofes melden, fügen hinzu, daß, nachdem der mit einer so unerbittlichen Strenge abgewiesene Ritter in sein Vaterland zurückgekehrt, um sich seinen Ausschweifungen wieder hinzugeben, der mitleidlose Priester eines

Tages seinen Stab aus Mandelholz blühend fand, zum Beweis, daß selbst todtes Holz, wenn es sein mußte, wieder belebt werden konnte, aber daß ein reuevolles Herz nicht verworfen worden wäre.

Tannhäuser, durch das unerbittliche Urtheil der Verzweiflung Preis gegeben, da er vor den, dem Mitleid tauben Ohren kein Gehör fand, sucht wieder die Venus-Höhle. Er will den geheimen Pfaden nachspüren . . . und der Gesang der Syrenen, die Stimme der Göttin lassen sich hören. Mit der Verzweiflung des mit dem Bannfluche Beladenen stürzt er ihnen entgegen. Wolfram hält ihn mit aller Macht zurück, kann aber den fluchwürdigen Zauber nur bannen, indem er den Namen Elisabeth ausspricht. Diesmal noch übt dieser Name seine magische und heilbringende Gewalt. Alsobald verschwindet die unreine Vision. Die Melodieen voll so verführerischer Anmuth verklingen, und Tannhäuser spricht diesen Namen wieder mit derselben Liebe, derselben Hoffnung aus. In diesem Momente sieht man den Leichenzug sich nähern, der zu ihrer letzten Ruhestätte die trägt, welche nur für ihn leben und sterben gewollt hatte. Er sinkt am Sarge nieder, in welchem ein Opfer ruht, daß alle Leiden erduldet, um die seinigen zu sühnen. Er sinkt hin, er stirbt. Er ist gerettet! . . .

II.

Die Ouverture dieser außergewöhnlichen Oper ist an und für sich ein nicht weniger bewunderungswürdiges Werk. Sie faßt den Gedanken des Drama's kurz zusammen. Der Gesang der Pilger und der Syrenen Lied sind in derselben, wie zwei Glieder, angebracht, die im Finale ihre Gleichung finden. Das religiöse Motiv erscheint zuerst ruhig, tief, mit langsamen Pulsschlägen, wie der Instinkt des schönsten, des größten unserer Gefühle, es wird jedoch nach und nach überfluthet durch die einschmeichelnden Modulationen der Stimmen, voll entkräftendem Schmachten, voll einschläfernden,

wenn auch fieberischen und aufgeregten Genüssen: eine verlockende Mischung von Wollust und Unruhe! Tannhäuser's und der Venus Stimme erheben sich über diesen zischenden und schäumenden Wogenschwall, der fortwährend steigt. Die Stimmen der Sprenen und Bacchanten werden stets lauter und gebieterischer. Die Aufreizung erreicht den höchsten Punkt; sie läßt keine Saite schweigen, jede Fiber unseres Seins wiedertönen. Die zitternden und zuckenden Töne stöhnen bald, bald gebieten sie in einer regellosen Wechselfolge, bis daß das überwältigende Sehnen nach dem Unendlichen, das religiöse Thema nach und nach wieder eintritt, sich aller dieser Klänge bemächtigt, sie in eine erhabene Harmonie verschmilzt und die Fittiche einer Triumph-Hymne in ihrer ganzen Flügelweite entfaltet.

Diese große Ouvertüre bildet für sich ein symphonisches Ganze, so daß man sie als ein von der Oper, der sie vorangeht, unabhängiges Tonstück betrachten kann. Die beiden Hauptgedanken, welche sich darin entwickeln, ehe sie sich in ihrem ungeheuern Zusammenflusse verschmelzen, sprechen ihren ganzen Charakter klar aus, der eine mit Wuth, der andere mit einer unwiderstehlichen Gewalt, so daß er Alles in sich aufgehen läßt, indem er seine unbezwingliche Macht entfaltet. Diese Motive sind so charakteristisch, daß sie den von musikalischen, allein der Instrumentation anvertrauten, Gedanken verlangten ganzen ergreifenden Sinn in sich fassen. Sie malen so lebendig die Aufregungen, die sie erklären, daß man, um ihre Natur zu erkennen, durchaus keines erklärenden Textes bedarf, es ist nicht einmal nöthig, die Worte zu kennen, die sich ihnen später anpassen. Behaupten wollen, daß diese nothwendig zum Verständnisse dieser Symphonie, hieße die nachahmen, von denen Shakespeare sagt, daß sie „die Lilien bleichen, die Veilchen malen und das Gold vergolden wollen", oder wenigstens gewissen chinesischen Schriftstellern gleichen, welche, um ihren Lesern die Intentionen ihres Style klar zu machen, es für nützlich halten, an den Rand der Bücher zu schreiben: Tiefer Gedanke . . .

Metapher .. Anſpielung u. ſ. w., ſobald man deren in ihren Werken findet. In Europa dürfen Schriftſteller und Componiſten mehr von der Faſſungsgabe ihres Publikums, von der Beredſamkeit ihrer Kunſt und der Klarheit ihrer Diktion vorausſetzen. Das hieße ſich mit Skrupeln, denen der Gelehrten des himmliſchen Reiches ähnlich, plagen, wenn man nicht bisweilen die Ouverture zum „Tannhäuſer“ von ſeiner Oper trennen wollte, aus Furcht, ſie möchte unverſtanden und ohne Intereſſe bleiben. Die Gluth ſeines Colorits ſchildert die Leidenſchaften, die es beleben, zu verſtändlich, um einer ähnlichen Beſorgniß nur irgend Raum zu geben.

Rhythmiſche und harmoniſche, unter die Altviolen, gellende Violinen (in mehrere Pulte getrennt) und die Blas-Inſtrumente (pianissimo) vertheilte Figuren, durch leichte Paukenſchläge accentuirt, geſchieden in abgebrochene Perioden, und ſteigende, eine raſche Spirale bildende Noten-Gruppen, ſich verlierend, und ſich in unentwirrbaren Verſchlingungen wiederfindend, ſich von einem beinahe ununterbrochenen Gewebe von Tremolo und häufig und lebhaft motivirten Trillern löſend, laſſen uns, durch eine ganz neue Wirkung von einem ſo liebend ſchmachtenden Wohlklange, die Zauberkünſte der Syrenen gewahren, daß das reiche Repertoire der vorhandenen Muſik dieſer Gattung noch, ſo ſcheint es uns, kein ſo kühnes Bild, keinen ſo ergreifenden Reflex, keine ſo erregende Anziehungskraft der Sinnlichkeit, ihrer ſchwindelerregenden Begeiſterung, ihrer prismatiſchen Blendungen bot. Es ſchleichen ſich Töne ein, die am Ohre vorbeiziehen, wie gewiſſe Phantome vor dem Auge ſchillern ... anhaltend, durchdringend, entwaffnend — treulos! Unter dem Sammt ihrer künſtlichen Sanftheit gewahrt man despotiſche Intonationen, fühlt man den Zorn erbeben. Hie und da erklingen ſchneidende Töne der Violinen, wie phosphoriſche Funken. Das Einfallen der Pauken macht uns erzittern, wie das ferne Echo einer in Raſerei ausgearteten Orgie. Es kommen Akkorde von einer tobenden Trunkenheit vor, welche uns daran erinnern, daß die Meſſalinen ihre Feſtlichkeiten durch die Grauſamkeit nicht verunziert fanden,

daß sie es sich nicht versagten, mit den Zuckungen der Liebe die blutigsten Schauspiele vereint zu sehen, daß sie barbarische Freuden mit den witzigen Aufregungen, welche die Schönheit verschafft, zu verbinden wußten. Die Gegenwart der Menaden und ihre ungestümen Reihen in der Venus-Grotte bestätigen bald diesen Eindruck; dadurch, daß sie denselben hervorbringen, zeichnet sich diese bis zu ihrer höchsten Gewalt gesteigerte Entwickelung der Wollust in so origineller Weise vor allen musikalischen Compositionen aus, die dieselbe so oft zu schildern versuchten. Einmal von diesen entzückenden, wild aufregenden Wirkungen hingerissen, überschreitet man die Sphäre gewöhnlicher Versuchungen. Wagner hat sich keineswegs mit den leichten und freien Motiven begnügt, wie die meisten derjenigen, deren Aufschwung dem Geschmacke und den Neigungen entspricht, welche sich in den Scenen eines Rubens, eines Teniers kund geben, wenn sie die fesselnden und tyrannischen Verführungen der Mutter und Königin der Liebe schildern wollten. Er hat es verstanden, die unbeschreibliche Subtilität der anmuthsvollen Töne zu erlauschen, welche an Cytherens Hofe klingen, bis zu dem aber nur eine kleine Zahl durch die Grazien selbst Eingeweihter dringen, geführt von einem Geleite, welches, die Schale der Freude darbietend, in derselben eine zwar fremdartige, verhängnißvolle, aber keine grobsinnliche Trunkenheit finden läßt. Ein deutsches Genie bedurfte etwas von dieser universellen Anschauung, welche Shakespeare erprobt, um sich also gewissermaßen vom Blute des Alterthums durchdringen, zu einer, den düstern Gährungen des Nordens so fremden Aufwallung begeistern zu lassen.

Die sinnliche Leidenschaft ist hier mit den ungestümen Freuden, der verfeinerten Wollust dargestellt, welche stumpfe, kalte und schwerfällige Naturen sich nicht einmal vorstellen können, welche aber energische Naturen, die mehr als alltägliche Eindrücke verlangen, träumen, suchen und denen sie allein nachtagen dürfen: erhabene und zugleich zarte Organisationen, welche jedem Zufall den überströmenden Lebenssaft ihrer zu großen Lebensfülle Preis gaben.

und ohne irgend einen Zügel ihre ſturmiſchen Leidenſchaften überſtrömen laſſen, ſo lange ſie noch ein Bett gefunden, breit und tief genug, um ihre brauſenden, grollenden und nie beſänftigten Wogen zu faſſen. Man muß in Wagner's Produktion eben bewundern, daß die Kraft der Behandlung nie ihre Zartheit vernichtet. Es war ihm nicht leicht, dieſe beiden Charaktere feſtzuhalten, und doch konnte ihre Vereinigung allein den Wünſchen ohne Zärtlichkeit das tobende und zugleich ſchmachtende Entzücken wiedergeben, deſſen Geheimniß der Menſch nicht ſelten zu entſchleiern bemüht iſt.

Mitten in dieſer Harmonie, welche durch die Maſſe der Töne betäubt, fein, zart, getragen, kaum wahrnehmbar und glühend, wie die Bande und Schlinge der Wolluſt; mitten in dieſer Harmonie, welche überſtrömt und funkelnd austritt, wie eine immer mehr und mehr blendende Spiegelung, weckt uns ein dramatiſches Intereſſe plötzlich auf, wenn ſich das Gefühl, ſo unbeſtimmt es ſein möchte, individualiſirt in zwei melodiſchen Sätzen, von denen der eine uns wie ein Luſtſchrei klingt, wie ein Schrei des Triumphes, vermiſcht mit einer Herausforderung, von denen der andere uns einlullt, wie das Rufen einer verführeriſchen Stimme nach ſtummem Umfangen.

Um majeſtätiſch die von Wolluſt und Freuden ſo glänzenden Abgründe zu überragen, mußte ſich der Tondichter bis zu einer nicht gewöhnlichen Höhe erheben. Das religiöſe Thema, ſchon einmal durch dies Geſumme von Tönen verſchlungen, welche am Ohre wie glühender Athemzug vorbeiſtreichen, der Finger Spitzen kitzeln, das Hirn verwirren, die Nerven reizen, wie fabelhafte Verſprechen und unerklärliche Zaubereien, und welches noch vor dieſem blendenden Delirium, vor dieſer Ohnmacht der Wolluſt auftauchen mußte, dieſes Thema lief Gefahr, kalt, düſter, trocken und dürr zu erſcheinen, eben ſo gehaltlos, wie eine Vereinigung einer Glückſeligkeit gegenüber, nur eine Art abgenutzter Triebfedern, gewöhnlichen Wechſelkampfes, ſchroffen, aber durchaus nicht bündigen Gegenſatzes zu ſein. So iſt es aber keineswegs. Dieſes heilige Motiv erhebt ſich durchaus nicht, wie ein ernſter Meiſter, ſtreng

dem ausgelaſſenen Geflüſter, das jene Höhle der ſcheußlichen Freude durchzittert, Stillſchweigen gebietend. In ihrer Gegenwart bleibt es gar nicht düſter und vereinzelt. Es fließt klar und ſanft, um ſich aller Saiten zu bemächtigen, deren Wiederklingen eine ſo liebliche Lockung; es erfaßt ſie, eine um die andere, obgleich ſie ſich ihnen mit verzweifelter Erbitterung ſtreitig machen. Aber ſtets ruhig und heiter, dehnt es, trotz dieſes Widerſtandes, ſein Bereich aus, die freundlichen Elemente umgeſtaltend und verähnlichend. Die Maſſen der glühenden Töne zerfallen in Trümmer, die immer feinlichere Mißklänge bilden, bis daß ſie abſtoßend werden, wie in Fäulniß übergehende Eſſenzen, und wir ſie freudig in der hehren Herrlichkeit des geiſtlichen Liedes aufgehen ſehen, welches mit der Pracht ſeines Glanzes die ganze anziehende Fülle, die vorhergegangen war, überfluthet, in dem Maße, wie es ſich, gleich flüſſigem Sonnenſcheine, dahinbreitet, glänzender werdend, wie ein ungeheurer Strom, der unſere ganze Seele, unſer ganzes Weſen mit ſich in einen Ocean der Glorie führt!

Es iſt uns wohlbekannt, daß der Bericht über die von gewiſſen Werken der Kunſt hervorgebrachten Eindrücke der Kritik, die ſie beurtheilt, ſie ordnet und in Klaſſen trennt, nicht im mindeſten genügt; und hierin ſind wir weit entfernt, ihre Ausſprüche für ungültig zu erklären, da wir die Schwierigkeiten wohl kennen, die daraus entſtehen, ſie eher nach den Gedanken, die ſie erwecken, als nach denen, welche wirklich darin ausgedrückt ſind, zu beurtheilen. Dies iſt eine Klippe, welcher ein Theil des gebildeten Publikums ſelten entgeht, woraus ſich erklärt, wie es kommt, daß man mittelmäßige Werke ſo leicht lobt, und ſich nur wenig aus andern macht, die von hohem Werthe, welche aber mehr Tiefe als Oberfläche bieten; um verſtanden zu werden, gediegenere Kenntniſſe erheiſchen, eine vollkommenere Aneignung der verſchiedenen Formen der Kunſt. In unſeren Tagen gibt es eine große Anzahl gebildeter Geiſter im Publikum, welche, ſich nicht damit begnügend, ein unbeſtimmtes Vergnügen, ein ſüßes und ſich gehen laſſendes Schauern zu em-

pfinden, ſich darin gefallen, durch analoge Gedanken und Bilder den Sinn jeder Muſik zu deuten. Einer lebendigen und empfindſamen Einbildungskraft wird es dadurch eben leicht, ihn zu vervollſtändigen oder zu entſtellen. Es ſei denn, daß dieſe nicht geleitet oder zurückgehalten wird durch ein ſolides Wiſſen und geſundes Verſtehen der erſten Elementarbegriffe der Kunſt, ſo iſt die Richtigkeit, oder der Irrthum ihrer Conception nur die Wirkung des Zufalls. Wenn man ſich, anſtatt die Vollkommenheit der Form und die Vortrefflichkeit der Verfahrungsweiſe, deren Meiſter ein Componiſt, zu beachten, ſo wie zugleich den Schwung, oder die Anmuth der Gefühle, die er entwickelt, nur damit begnügt, die Ideen zu genießen, welche er durch die Wahl ſeines Gegenſtandes anregt, wird man zu leicht zu den am wenigſten begründeten Urtheilen hingeriſſen. Wir würden uns daher auch nicht erlauben, im Namen unſerer eigenen Bewunderung, unſerer perſönlichen Anerkennung, unſerer innigſten Sympathieen zu reden. Wir verſagen uns durchaus nicht das Recht, dieſelben außerhalb der Regeln, welche der Kritik dienen, zu hegen, denn der Künſtler hört nie auf, Menſch zu ſein, und in dieſer Eigenſchaft auch zum Publikum zu gehören, welches der erſte Eindruck hinreißt. Wir geſtehen, daß wir ſein Geſchick als ein trauriges und widerwärtiges betrachten würden, wenn er dem Rechte, ſich entzücken zu laſſen, ehe er die Kritik anwendet, hingeriſſen zu ſein, ehe er ſeinen Beifall nach Grammen und Skrupeln abgewogen hat, auch ſeine eigenen Träume von den Verſuchen junger Begabter zu träumen, und ſpäter Dank zu wiſſen dem Vorwand ſeiner Träumereien, entſagen müßte. Vergeſſen, wie man überraſcht, unverſehens durch irgend einen Zauber, den man noch nicht analyſirt hat, gewonnen wird, wie ſich die unbewußten Schauer der Menge mittheilen, wäre vielleicht ein trauriges Reſultat für denjenigen, der nur zu ſeinem eigenen Schaden ihr ganz fremd werden kann, wie ſehr er auch genöthigt iſt, ſich ſpäter genauere Rechenſchaft über die Eindrücke zu geben, was jene nicht thut. Aber wir wiſſen, daß dieſe gleichſam durch Anſteckung

hervorgegangene Bewunderung nicht aus dem Bereiche der individuellen Psychologie treten darf, und daß es überflüssig wäre, das Publikum davon zu unterhalten, weil es überflüssig ist, die gerechter Weise mit Beifall gekrönten Werke zu lobpreisen, und weil man dem Erfolge mittelmäßiger Schöpfungen, die sich seines augenblicklichen Beifalls erfreuen, nur Palliativmittel entgegenstellt; man wirkt gegen das Symptom, und nicht gegen das Uebel; überdrüssig einer Form, nimmt das Publikum eine andere an, von demselben, oder von noch geringerem Werthe.

Wenn wir uns so weitläufig über die neue Oper Wagner's aussprechen, so geschieht dies, weil wir die Ueberzeugung hegen, daß dieses Werk ein Prinzip der Lebensfähigkeit und des Ruhms in sich trägt, welche ihm dereinst allgemein zuerkannt werden. Die Neuerungen, welche sie enthält, sind aus den wahren Kräften der Kunst geschöpft und rechtfertigen sich alle als Errungenschaften des Genies. So machen wir, blos von der Ouverture sprechend, nur darauf aufmerksam, daß man von einer symphonischen Dichtung nicht verlangen kann, daß sie in einer, den Regeln des klassischen Zuschnittes mehr entsprechenden Weise geschrieben sei, daß sie in Exposition, in der Entwickelung und in der Lösung der Vordersätze eine vollkommenere Logik habe. Ihre Anordnung ist eben so klar, eben so präcis, wiewohl reicher, als die der besten Muster dieser Gattung.

Die ersten sechszehn Takte legen die erste Hälfte des religiösen Thema's in E-dur,*) auf seiner Dominante in der untersten Stimme der Clarinetten, Hörner und Fagotten cadenzirend. Der zweite Theil wird bewunderungswürdig durch die Violoncelle, an welche sich beim neunten Takte die Violinen schließen, moduliert.**) Das ganze Thema wird dann fortissimo durch die Blech-Instrumente in demselben Tone, nach einem viel bewegteren Rhythmus,

*) S. Beilage Nr. I.

**) S. Beilage Nr. II.

in Achtel-Triolen wiederholt, ſtets von einer heruntergehenden diatoniſchen Figur in Sechszehntel-Triolen begleitet. Während der ſechszehn folgenden Takte wird die zweite Hälfte des Thema's durch die Blas-Inſtrumente beendigt nach demſelben Rhythmus der Triolen mezzoforte, diminuendo und piano; aber die nur bei jedem zweiten Takte ſich wiederholende Sechszehntel-Triolen-Figur bringt ſo eine Abnahme des Rhythmus, der Abnahme der Kraft und Fülle entſprechend, hervor. Die vollſtändige Wiederholung, blos in den ſechszehn erſten Takten gemäßigt, bildet das Ende dieſer Introduktion auf eine Umkehrung des verminderten Septimen-Akkords. Das Allegro beginnt mit der Andeutung des lockenden und wollüſtigen Motivs, worauf ſich ſofort ein Glied einer rhythmiſchen Phraſe legt, die ihm als Zuſatz dient, entwickelt ſich dann vollſtändig in der Ouverture, und verſchwindet erſt bei dem als Finale wieder aufgenommenen religiöſen Thema. Das anfänglich angedeutete Motiv entwickelt ſich erſt nach etwa dreißig Takten vollkommen, mit den Figuren, die wir ſchon erwähnten, als wir von dem Charakter ſprachen, den Wagner der Verführungsſcene der Syrenen gab.*) Dies Motiv wird unter einem Tremolo der Violinen zwiſchen die Altviolen und Clarinetten getheilt, und weicht, nachdem es ſich völlig entwickelt hat, in einen Uebergangsſatz ab, deſſen Crescendo einer kühnen, in die Dominante (H-dur)**) und fortissimo durch's ganze Orcheſter angegebene Melodie gleichſam als elektriſcher Leiter dient. Sie dauert mehr als zwanzig Takte, und wird durch den Ausbruch der, allmälig durch drei aufſteigende Akkorde geſteigerten Zuſatzphraſe***) gekrönt, deren bacchiſcher Mißklang Ohr und Sinne betäubt. Die vorhergehenden Figuren werden wieder pianissimo aufgenommen bis zur Erſcheinung einer Melopoe

*) S. Beilage Nr. III.

**) S. Beilage Nr. IV. Geſungen von Tannhäuſer, wenn er die Reize der Venus lobpreiſ't.

***) S. Beilage Nr. V.

in G-dur,*) zuerſt der Clarinette überlaſſen, fortgeſetzt durch eine Violine in dem Regiſter der höchſten harmoniſchen Töne, weitergeführt durch eine fantaſtiſche Arabeske des wollüſtathmenden Motivs, das die Altviole vorträgt und durch ein Tremolo der Violinen, gleichſam in Halbſchatten gehüllt, in Fis hinſtirbt. Sie macht der Uebergangsphraſe, welche die Melodie in H herbeigeführt hatte, Platz, ein ſchreiender Klageruf, der diesmal auf dem Grundtone von Fis durch ein chromatiſches Fortſchreiten bei der Rückkehr derſelben Melodie auf der Tonica endigt. Der Coda nimmt die Hauptzeichnungen des Anfangs des Allegro wieder auf, und ſteigert ſich bis zum höchſten Wuthrauſche durch ein chromatiſches Heruntergehen auf den Grundton von H, welche die letzte Wiederholung der Zuſatzphraſe hervorbringt. In dieſem Augenblicke kehrt auf einem diſſonirenden Akkorde, den wir beim Einfallen des lebhafteren Tempo's im Vier-Viertelakte angegeben haben (E, G, Ais, Cis, aber diesmal auf dem Grundtone H), die ſchon gehörte Figur in Sechszehnteln mit dem religiöſen Thema wieder, und welches jetzt mit einer zunehmenden Raſchheit, durch verſchiedene Umkehrungen dieſes Akkordes ſteigt und zwar ohne Zwiſchenzeit, noch irgend eine Pauſe, um decrescendo durch eine chromatiſche abſteigende Tonleiter zurückzugehen, und ſich auf dem Tone E zu cadenziren. Darauf erſcheint das religiöſe Thema wieder in ſeiner Vollſtändigkeit durch einen Zuſatz (zwei Vier-Viertelakte gegen einen Drei-Viertelakt), und wird nun auf der Tonwelle dieſer ganz beſonders leidenſchaftlichen Figur, welche wie ein Feuerſtrom dahinbrauſ't, getragen. Nach ſechzig Takten dieſes Rhythmus beginnt das Thema wieder von Neuem, von Neuem vermehrt (drei Vier-Viertelakte gegen einen Drei-Viertelakt) und von allen Blech- und Blas-Inſtrumenten fortissimo eingeſetzt. Der Schluß ſteht alſo in vollkommen ſymetriſchem Verhältniſſe mit dem Eingange. Dieſer Schluß verhundertfacht indeſſen die Wirkung des Eingangs

*) S. Beilage Nr. VI. Später der Venus beigelegt.

und erreicht dieſe erhabene Kundgebung eines Gedankens und der Macht einer Kunſt, durch welche die Meiſterwerke ſich die Bewunderung der Jahrhunderte ſichern, durch die Steigerung des Thema's in einer ſo rieſigen Form, wie wir noch kein Beiſpiel davon in einem analogen Werke beſitzen, ſo wie auch durch die ganz ungewohnte Beſchleunigung des Rhythmus der Begleitung.

Wiewohl wir ſchon bemerkt haben, daß der Verfaſſer des „Tannhäuſer" den, unter dem Namen der Venus dargeſtellten Leidenſchaften einen mit dieſem, dem ſchönen Griechenlande ſo theuern Namen übereinſtimmenden Charakter verliehen hat, ſo wiederholen wir doch noch einmal, daß es durchaus keine Nothwendigkeit, die Oper, die Abenteuer des Ritters Tannhäuſer und den Mythus der Frau Venus, auf ſo wunderliche Weiſe in's Mittelalter verpflanzt, zu kennen, um in dieſer Ouverture das muſikaliſche Drama zu erfaſſen. Sie iſt durchaus nicht blos eine Art ungeheuern Vorſpiels, welches die Seelen zu den Aufregungen des Schauſpiels, das folgen ſoll, vorbereitet, eine nothwendige Einleitung, ein feierlicher kurzer Prolog, der ſich darauf beſchränkt, den Geiſt des Auditoriums in der Region der Gefühle, die ihn ergreifen ſollen, zu feſſeln. Sie iſt durchaus den Orcheſterſtücken nicht ähnlich, welche, ohne auch nur ein Motiv der Oper, die ſie ankündigen, zu enthalten, oder auch wohl einige derſelben wiederholend, immer nur einen ergänzenden Theil des Ganzen bilden, indem ſie den Zuſchauer bald in die Scene hineinverſetzen, mitten in die Berge und in die religiöſen Betrachtungen, die ſie erwecken, in eine Alpennatur, deren Kräuterduft man einzuathmen wähnt, indem ſie bald einen unheilvollen Schein leuchten laſſen, ohne welchen das Bild ſeine volle Wahrheit entbehrte, bald ein prophetiſches Stöhnen vernehmen laſſen, das mitten unter der vorübergehenden Heiterkeit die Seelen durch ſeine Erinnerung in Zweifel hält. Dieſe Ouverture iſt ein Gedicht über denſelben Gegenſtand, wie ſeine Oper, aber eben ſo umfaſſend, wie dieſe. Wagner hat mit denſelben Gedanken zwei verſchiedene Werke geſchaffen, und da jedes

derſelben faßlich, vollkommen, und das eine unabhängig von dem andern iſt, ſo würden ſie, ſelbſt getrennt gar nicht Gefahr laufen, etwas von ihrer Bedeutung einzubüßen. Sie ſind durch die Identität ihrer Gefühle und deren Ausdruck verbunden, aber eben dieſer Identität wegen haben ſie einander durchaus nicht nöthig, um ſich wechſelſeitig zu erklären. Müßten wir eine Thatſache und eine Erfahrung zur Begründung unſerer Behauptung anführen, ſo würden wir nur ſagen, daß wir dieſe Ouverture haben aufführen laſſen, und daß ſie mit dem vollſten Enthuſiasmus der Bewunderung aufgenommen wurde, ohne daß einer derjenigen, die ſie aufführten, noch das Publikum, das ihr Beifall zollte, die geringſte Kenntniß weder vom Sujet, noch von der Partitur der Oper hatte. So ſind wir auch der feſten Ueberzeugung, daß in unſeren Tagen nicht zu befürchten ſteht, daß ſo viele Zeit darüber hingehe, als nöthig war, bis Mozart's Quartette nicht mehr von den Vortragenden als unausführbar zerriſſen wurden, und bis Beethoven's Meiſterwerke nicht mehr als barocke Neuerungen behandelt wurden, ehe dieſe Ouverture zu dem Verzeichniſſe der Muſikſtücke gehört, welche die großen muſikaliſchen Anſtalten ſtets wieder zur Aufführung bringen werden.

Wir glauben eine Beſtätigung unſerer Meinung, daß Wagner, ſeinen eigenen Theorieen zum Trotz, ſich mehr hingezogen fühlte, ein ſchönes ſymphoniſches Werk zu ſchaffen, als er darum beſorgt war, ſeinem Drama einen Prolog beizufügen, in der von ihm begangenen Verletzung der Regeln der akuſtiſchen Perſpektive — man verzeihe uns dieſen Ausdruck — zu finden, durch die ſo gedehnte Entwickelung des Motivs, welches ſofort beim Aufrollen des Vorhangs wieder aufgenommen werden muß. Die den ſceniſchen Wirkungen unumgänglich nothwendigen Geſetze der Steigerung würden durchaus verletzt ſein, (denn welch ein forzando bliebe noch dem crescendo, welches der Geſang der Sirenen erreicht, noch lange bevor die Vorſtellung beginnt, beizufügen?) wenn das Schauſpiel, der Tanz und die menſchliche Stimme dieſe Schwierigkeit nicht

verdeckten, nicht durch ihren Zauber, ihre Mitwirkung und ihre Kunst der Neugierde ein neues Reizmittel verliehen, nicht das stürmische Ungestüm des Orchesters erhöhten, das Publikum nicht dem Bedürfnisse der Ruhe, welches besonders die am meisten Erregten empfinden, entrissen, und das beinahe erschöpfte Interesse wieder neu belebten, wenn das Schlußwort der Tragödie, die dargestellt werden soll, schon in so mächtiger Weise ausgesprochen ist.

III.

Die erste Scene führt uns in die geheimnißvolle Grotte, welche, wie die Sage erzählt, sich im Hörselberge befand. Wir sehen dort in einem rosigen Halbdunkel die Nymphen, Dryaden, Bachantinnen beim Klange der Rhythmen der Ouverture, welche die fünfzig ersten Takte des Allegro bildeten, ihre Thyrsusstäbe und Laubgewinde schwingen. Sie umgeben die, auf ihrem Lager hingegossene Göttin, bekleidet mit der griechischen Tunika, welche in reichem Faltenwurfe ihre Gestalt umfließt, als wenn das leichte Gewebe einen noch rosenfarbeneren Duft, wie die ganze Atmosphäre bildete. In den Vertiefungen der Grotte spiegeln die ruhigen Wasser der Seen die Schatten der Gebüsche wieder, unter denen glückliche Paare wallen, dort erblickt man die verführerischen Syrenen. Zu den Füßen der Frau Venus sitzt ihr Geliebter, traurig, düster, ganz zerstreut seine Harfe in der Hand haltend. Sie befragt ihn um die Ursache seines Mißmuthes. Tief seufzt er auf, wie aus einem Traume, der ihn aus dem Bereiche seiner Umgebung entführt hatte, erwachend. Beunruhigt, fährt sie mit ihren Fragen fort. „Freiheit!“ erwiedert ihr jetzt der Gefangene, und rasch seine Harfe ergreifend, stimmt er einen Sang an, in welchem er ihr gelobt, stets ihre Reize zu preisen, doch fügt er hinzu, daß ihn eine Sehnsucht verzehre nach der Oberwelt:

„Doch ich aus diesen rosigen Düften
Verlange nach des Waldes Lüften,
Nach unsres Himmels klarem Blau,
Nach unserm frischen Grün der Au',
Nach unsrer Vöglein liebem Sange,
Nach unsrer Glocken trautem Klange: —
Aus deinem Reiche muß ich fliehn,
O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!"

Dieser Gesang, voll männlicher Energie, gibt die Melodie wieder, die wir zweimal in der Ouverture angedeutet haben; ihre Worte lobpreisen Frau Venus. Dieser Strophe folgt aber sogleich eine Gegenstrophe, welche durch schmerzhafte, halb verstörte Modulationen der Brust, wie ein gellender Schrei entfährt; der Schrei des gefangenen Adlers, der nach den Regionen der Stürme und der Sonne zurückkehren will; der Schrei der Seele, die wieder aufschweben will zum Himmel. Dreimal wird Strophe und Gegenstrophe wiederholt, und stets einen halben Ton höher, welches ihnen eine gellende Steigerung leidenschaftlicher Betonung verleiht.

Durch ein einziges Wort, aber eines der Worte, die hinreichen, die Poesie mit der vollsten Majestät ihrer Schwester, der Wahrheit zu bekleiden, entschleiert Wagner die Größe der im Schooße der süßesten Unthätigkeit unbefriedigten Seelen, wenn Tannhäuser ausruft:

„— sterblich, ach! bin ich geblieben,
Und übergroß ist mir dein Lieben;
Wenn stets ein Gott genießen kann,
Bin ich dem Wechsel unterthan;
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen."

Sich nach Schmerzen sehnen, heißt das nicht, sich sehnen nach dem Unendlichen, denn was sind diese anders, als die Verletzungen der Seele, die sich an die Grenzen unserer Natur stößt, die sie zu überschreiten nicht entsagen will?

Die beleidigte Zauberin ſchnellt auf, wie eine verwundete Tigerin, unterbricht ihren Gefangenen, ſeiner Hand die Harfe entreißend, und eine Wolke, die beide von einander trennt, heraufrufend, ſpottet ſie der eiteln Reue des Wahnſinnigen. Sie erinnert ihn daran: daß er verflucht, daß er ihr durch alle Mächte ewiger Verdammniß gehöre, daß er nicht mehr an eine Welt denken dürfe, die ihn mit Abſcheu verſtoßen würde, wenn er je wieder dahin zurückkehren könne. Der ſtolze Ritter glaubt der hoffärtigen Frau nicht und erwiedert: „Vom Bann werd' ich durch Buß' erlöſ't!" Ihr wechſelſeitiger Widerſtand ſpricht ſich in einem Duo aus, voll Bewegung, Zorn, Haß, die ihre Flammen an einander anzünden, und die Venus auf einmal unterbricht, zu den Waffen der Gleisnerei ihre Zuflucht nehmend. Sie läßt der Syrenen Geſänge ertönen, welche in der Entfernung nur noch ſchmachtender und verführeriſcher zu werden ſcheinen; und ſich zu ihm neigend, ſcheint ſie ihm tropfenweiſe das unheilbare Gift in die Adern zu träufeln, jene Ohnmacht der Wolluſt, die mit unauflöslichen Ketten ſeine ſchwindenden Kräfte umſchlingt. Ihr ziemlich langer Geſang nimmt, einen halben Ton tiefer, das Motiv der Ouvertüre, welches wir Melopoe nannten, wieder auf. Er wird auch pianissimo begleitet, und durch die Tremolo der Violinen umſchleiert. Dieſe Scene könnte für die, welche dem Symbolismus huldigen, als die Schilderung eines dieſer innern Kämpfe bezeichnet werden, welche die männliche Bruſt zerreißen, während welcher die Seele ſich mit ſich ſelbſt unterhält, wie ſehr ſie auch in ihrem Wollen getheilt, ungleich in den Formen, aber identiſch der Weſenheit nach; jene würden, ſtatt der verſchiedenen Perſonen, die verſchiedenartigen Geſpräche der Leidenſchaften zu hören vermeinen, gegen einander prallend in einer auffahrenden Rede, deren verhängnißvollen oder wunderthätigen Ausgang Niemand vorauszuſehen vermöchte. — Tannhäuſer entwindet ſich mit Gewalt den Armen der Göttin, und in fieberhaftem Aufwallen ruft er: „Mein Heil! Mein Heil ruht in Maria!" — Kaum hat er dieſen Namen ausgeſprochen, als die Göttin,

die Nymphen, die Syrenen und Bachantinnen verſchwinden. Alles verweht.

Statt der Grotte ſehen wir das Aeußere des Berges, in deſſen Inneres die Volksſagen jene verſetzten, und die landſchaftliche Umgebung der Wartburg. Der Ritter wird in dem Augenblicke aus der Tiefe, wo im Dufte Schwindel erzeugender Wohlgerüche Lampen mit ihrem farbigen Scheine eine Nacht der Wonne ohne Ende erhellten, in die Friſche eines reinen Frühlingsmorgens verſetzt. Dem betäubenden Geräuſche der vorhergehenden Scenen folgt gänzliche Stille des Orcheſters und das ſanfte, träumeriſche Lied eines Hirten, der auf einem benachbarten Felſen ſitzt; der Refrain ſeiner Schalmei, welchen das engliſche Horn glücklich nachahmt, ruft einen wohlthuenden Gegenſatz hervor. Bald hört man in der Ferne einen Pilger-Chor; während der Pauſen bildet die Stimme des Hirten, der ſich ihrem Gebete empfiehlt, einen neuen Contraſt, lange durch die Wiederkehr des Refrains in der Weiſe eines figurirten Contrapunktes, welcher ſeine Paſtoral-Melodie aufhält und umwindet, einem Gewinde von Feldblumen gleich, neben den ernſten Umriſſen der frommen Hymne, die ſich, gleich den Bogen eines Spitzbogengewölbes emporbaut.

Die Pilger nähern ſich, erſcheinen, treten vor, und ihr Geſang, in welchen die zweite Hälfte des religiöſen Thema's der Ouvertüre verwebt iſt, trägt einen ruhig feierlich frommen Charakter. In dieſer Ruhe vibrirt indeß ein begeiſterter Aufſchwung, und man unterſcheidet darin wohl eine anhaltende Extaſe, eine geheime überſchwängliche Wonne. Sie bleiben vor einem Madonnenbilde ſtehen; Tannhäuſer wirft ſich bei ihrem Geſange auf die Kniee. Eben ſo beſtürzt über das Wunder des Erbarmens, das ihn gerettet, als betroffen, ſeinen kühnen Wunſch ſo plötzlich erhört, ſeine Befreiung ſo unverſehens vollbracht zu ſehen, wiederholt er die Worte der Pilger:

„Ach, ſchwer drückt mich der Sünden Laſt,
Kann länger ſie nicht mehr ertragen;

Drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast
Und wähle gern mir Müh' und Plagen."

Die Glocken der fernen Kirchen rufen die Gläubigen zum Morgengebete, und zugleich machen Jagdhörner-Signale, aus verſchiedenen Entfernungen (abwechſelnd zwiſchen F-dur und Es-moll) den Eindruck dieſer Stunde ländlicher Ruhe und Waldeinſamkeit vollſtändig. Bald darauf zieht der Landgraf mit ſeiner ganzen Jagd daher, und einen Ritter gewahrend, der keinen Theil an derſelben nimmt, nähert er ſich ihm und erkennt Tannhäuſer. Wir haben ſchon erzählt, daß Wolfram von Eſchenbach, ſein Nebenbuhler in der Dichtkunſt wie in der Liebe zur Prinzeß Eliſabeth, die ihn liebt, ihn endlich, von dieſer ſprechend, beſtimmt, ſeinen alten Rang unter den Sängern wieder einzunehmen, die er ſo oft beſiegt, und welche dennoch ſeine Abweſenheit beklagten. Dieſe Cantilene von einem liebreizenden melodiſchen Motive, eine zarte und innige Rührung athmend, wird in ihren erſten acht Takten wieder aufgenommen und in dem Andante eines Sextetts dialogiſirt, durch die fünf Sänger und den Landgrafen gebildet, welche zu Tannhäuſer ſtehen, wieder zu ihnen zurückzukehren. Bei dem Namen Eliſabeth iſt dieſer, wie von einem belebenden Strahle erleuchtet, und ruft aus:

„Ha, jetzt erkenne ich ſie wieder,
Die ſchöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
Die Fluren pranzen reich geſchmückt.
Der Lenz mit tauſend holden Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In ſüßem, ungeſtümen Drängen
Ruft laut mein Herz: Zu ihr! Zu ihr!"

Sobald ſeine Stimme mit den Andern vereinigt, ſetzt das Septett ein freudiges und hinreißendes Allegro ein, deſſen Finale, durch die Fanfaren der Jagd unterbrochen, den Schluß des erſten Aktes bildet. Die verſchiedenen Stimmklänge ſind ſo meiſterhaft gruppirt, und ihre Partieen in dieſem Enſemble-Stücke mit einer

ſo gewählten und edlen Feinheit gezeichnet, daß man darin unmöglich den Ruf der Sänger, die Aufforderung edler Nebenbuhler zu edlem Kampfe verkennen kann. Dieſes Finale ergreift auch unwiderſtehlich das Publikum, und der vollſte Beifall hallt in allgemeiner Bewunderung im Saale wieder.

Nichts natürlicher, keuſcher und fromm zärtlicher, als die Heiterkeit, die Freude, fern aller Hinterliſt und allem eiferſüchtigen Grolle, mit der Eliſabeth ihren Ritter empfängt, den ihr Wolfram ſelbſt zuführt. Leichten Schrittes, das glückliche Lächeln der erſten Jugend, die noch nicht der Kindheit Benehmen verloren, eilt ſie in die Halle, wo ſie die Geſänge vernommen, die ſich ſo tief in ihr Herz gegraben, und deren Schwelle ſie, ſeit dem Verſchwinden ihres Sängers, nicht mehr überſchritten. Mit ausgebreiteten Armen, als wollte ſie über alle ſie umgebenden Gegenſtände den hellen Schein ihres Glückes, die Strahlen ihrer mittheilenden, hochherzigen Glückſeligkeit ausbreiten. Sie tritt, ſchon zum bald beginnenden Feſte geſchmückt ein, nicht daran zweifelnd, daß ihr Ritter und Sänger den Preis davon tragen werde, um ſie als Sanges-Preis zu erringen. Ein einfacher Goldreif, eher einem Heiligenſcheine, denn einem Diademe gleichend, umgibt ihr blondes Haupt; ihre langen Flechten fallen unter einem leichten Schleier herab über den Faltenwurf des weißen Atlas, auf welchem Silberſtickereien das maleriſche Mieder der Frauen-Gewänder jener Epoche zeichnen. Ein auf den Schultern befeſtigter Mantel von blauem Sammet ſcheint, wie des Himmels Azur, dieſe Erſcheinung der verkörperten Unſchuld zu umwallen.

Wenn die Göttin ihr ſchwarzes, von einem griechiſchen Netze über dem Nacken, welchen die Wolluſt ſenkt, gehaltenes Haar mit Roſen umkränzend, und auf ihren Alabaſter-Füßen die purpurrothen Bänder ihrer Sandalen kreuzend, ihre ganze Macht ausübend, alle unter den halbgeſchloſſenen Augenlidern verborgenen Reize entfaltend, und in ihrem Gürtel, der bald hell leuchtet, bald dem Auge entſchwindet, dem wolluſttrunkenen Sänger die Schönheit ſelbſt, die

abſolute, unvergleichliche und unvergleichbare Schönheit hätte ſcheinen können, ſo mußte Prinzeß Eliſabeth ſeine Seele durch eine hohe und überraſchende Schönheit hinreißen, welche, wie aus den Höhen des Empyreums herabgeſtiegen, um ihn der ſtreitig zu machen, die aus der unergründlichen Tiefe der Salzfluthen zum Aufenthalt der Sterblichen gekommen war.

Das Duo zwiſchen Tannhäuſer und Eliſabeth im zweiten Akte könnte, was das Gefühl und die muſikaliſche Schönheit angeht, mit dem Duo des Achilles und der Iphigenie von Gluck verglichen werden. Daſſelbe Aufgehen in das Glück der Gegenwart, daſſelbe keuſche Hingeben, daſſelbe einfache und volle Geſtändniß einer tiefen Leidenſchaft, daſſelbe Wiederaufnehmen eines ſtets variirten, und dennoch ſtets identiſchen Thema's, eines Thema's, ſo voll der glücklichſten Liebe, daß man glauben möchte, es könne, ein Echo himmliſcher Wonne, nie unterbrochen noch geſtört werden. . . . Es ſchließt mit einem Allegro, in dem das laute Jauchzen der Wonnetrunkenheit der Seele ausbricht, und in dem eine leidenſchaftliche Glückſeligkeit athmet, welches erſchallt, wie ein hehres Hoſianna, geſungen der Liebe.

Der Sängerkrieg, deſſen Vorwurf wir ſchon angedeutet haben, wenn auch ein wenig abſtrakt und metaphyſiſch, aber innig verbunden mit dem Knoten des Drama's, iſt eine Epiſode, die es beherrſcht und deren muſikaliſche Partie mit einem großen Kraftaufwande und einer merkwürdigen Ueberlegenheit behandelt iſt. Demſelben geht ein Marſch vorher, während dem mit dem ganzen Ceremoniell der Etikette jener Zeiten die vornehmen Gäſte des Landgrafen vorüberziehen, um ſich nach ihrem Range auf den ringsum im Saale angebrachten Sitzen niederzulaſſen, deſſen Mitte den Sängern vorbehalten bleibt. Die hohen Barone erſcheinen, ihre Mäntel beſtickt mit ihren Wappenſchildern. Die Edelfrauen, gekleidet in den Farben ihrer Häuſer, laſſen von Edelknaben ihre Schleppen tragen. Der jetzt ausgeführte Marſch iſt von einem glücklich erfundenen Rhythmus: weder zu ſehr accentuirt, noch zu

charakterlos. Er deutet bewunderungswürdig die gemeſſene und ſtolze Haltung dieſer Edelherren an, für welche es ein eben ſo hoher Ruhm war, die Harfe, wie das Schwert zu handhaben. Dieſem Marſche, in H-dur, folgt ein zweiter in G-dur, den Eintritt der Sänger bezeichnend; von feierlicherem Takte, hat er einen ernſteren, eleganteren und edleren Charakter, als der erſte; es iſt dies eines jener wohl durchdachten Details, welche Wagner's Compoſitionen reich, gehaltvoll und voll eines ſo feſſelnden Studiums machen.

Sobald die zahlreichen Gäſte ſich geordnet, die Sänger einer nach dem andern erſchienen, tritt tiefe Stille ein. Wolfram erhebt ſich vor den Andern, denn ſeinen Namen zog Eliſabeth aus der Urne, in der das Schickſal den erſten zum Kampfe Berufenen beſtimmen ſollte. Er trägt, wie die andern Sänger, ſeine Harfe in der Hand; dieſes Inſtrument begleitet alle ihre Geſänge, und ſpielt nicht allein in dieſem Akte, ſondern die ganze Partitur hindurch, eine große Rolle, welche einen gewandten Künſtler fordert, um die ihr zugetheilten complicirten Paſſagen, die zu ſehr hervortreten, um abgekürzt werden zu können, auszuführen. Das Recitativ Wolfram's iſt in einem reichen Style ausgeführt. Es iſt der Geſang einer contemplativen Seele, die keine innere Bewegung antreibt, und kein äußerer Sporn auch vorher handeln läßt. So wie Tannhäuſer ſich vorbereitet, ihm zu antworten, nimmt das Orcheſter die erſten Noten des wollüſtathmenden, aus der Ouverture gezogenen Motivs wieder auf, welches der Rhythmus des Bachanten-Tanzes, als er, von Venus die Freiheit! verlangend, ihr doch verſprach, fortzufahren, ihre Reize zu preiſen. Als wenn dies ſchwache Band des Verſprechens, das er beim Scheiden hinwarf, genügte, ihn in's Verderben zu ziehen, wird der Zuſchauer, ſobald die Erinnerung daran wieder erſcheint, von einem inſtinktmäßigen Schrecken erfaßt, der ſich von Minute zu Minute ſteigert, ſo wie die einer Kataſtrophe vorhergehenden Schauer. In dem Maße, wie die durch die Aufregung des Kampfes herbeigeführten Heftigkeiten, Widerſprüche

hervorrufen und damit endigen, den ſchuldigen Ritter zu erbittern, werden die Töne klarer und höher; jedes Mal erfaßt das Ohr beſſer die verhängnißvolle Reminiscenz, bis endlich Tannhäuſer, auffahrend, außer ſich, vollſtändig die Strophe des erſten Aktes aufnimmt, in welcher dieſelben Lobpreiſungen der Göttin der Liebe, die er ohne Verſtellung und ohne Hehl ſingt.

Der Beſtürzung, dem Schreck, der Verwirrung der tragiſchen Situation, die jetzt eintritt, werden freiwillig Einhalt gethan durch Eliſabeth's Geſte, indem ſie ſich der Gefahr entgegenſtürzt. Sie hält auf, vertheidigt in ergreifender Weiſe die Sache ihres Ungetreuen. Sie verbirgt die Thränen nicht, die ihre Bruſt ſchwellen. Bald erſtirbt ihre Stimme in langgetragenen Tönen, als wenn ihre phyſiſchen Kräfte ſie bei dieſer ſchmerzlichen Aufgabe verließen; bald belebt ihre Seelenkraft ſie wieder, und mit immer mehr rührenden und durchdringenden Tönen ruft ſie Himmel und Erde zu Zeugen, daß Halsſtarrigkeit hier ein Sakrilegium ſein würde; ſie wird begeiſtert, um einen wilden Grimm zu entwaffnen, und gebietet, im Namen des Heilandes ſelbſt, der empörenden Ungerechtigkeit eines voreiligen Urtheilſpruches zu entſagen. Bei der erſten Anwort, die Tannhäuſer dem Wolfram gab, hatte ſie ihr Herz pochen gefühlt in der Uebereinſtimmung ihrer leidenſchaftlichſten Gefühle; um ihm dies zu geſtehen, hatte ſie eine Bewegung gemacht, die er aber nicht bemerkt, denn keine andere Billigung als die ihrige war ihm zu Theil geworden; ſie wußte alſo, daß, wenn ſelbſt die Sünde den Bräutigam ihrer Seele verführt hatte, es nur durch Betrug geſchehen ſein konnte, denn ſie zweifelte weder an der ihm angebornen Hochherzigkeit, noch an ſeinen Mitteln des Heiles. Als ſie die Schwerter wieder in die Scheiden gebannt, wird Tannhäuſer's kühne Haltung zur troſtloſen Erſchöpfung, und er ſinkt zu ihren Füßen nieder. Eliſabeth vollendet ihr Flehen der höchſten Liebe und des höchſten Schmerzes mit einer durch Erſchöpfung hinſterbenden Stimme. Alle voll bewunderndem Staunen, ſprechen: „Ein Engel flieg aus lichtem Aether, zu künden Gottes heil'gen

Rath!" und dieſe Worte werden von einer Melodie getragen, welche, heiter und milde, ſich erhebt und über einigen Takten ſchwebt, während denen dies engelgleiche Weſen unſeren Augen ſichtbar zu werden ſcheint. Der ſo erbarmenreiche, beredte Geſang derjenigen, der es gelungen, in den empörten Seelen der rohen Ritter Milde zu erwecken, iſt ſehr lang, und in einer Weiſe geſchrieben, daß man ihn nicht beſſer charakteriſiren kann, als wenn man ſagt, er nähere ſich dem Kirchen-Styl. Man ſieht darin den außergewöhnlichen Rhythmus erſcheinen, der in den folgenden Enſemble-Stücken, wenn die Umſtehenden von dieſer erhabenen Dazwiſchenkunft betroffen, einer ſo himmliſchen Kundgebung der Liebe nicht zu widerſtehen wagen, durch den Gegenſchlag des unregelmäßigen Pochens dieſer ergriffenen, begeiſterten und zugleich beſtürzten Herzen, gebildet zu ſein ſcheint. Dieſes große Finale wiederholt auch das Hauptthema der Arie der Prinzeſſin und endigt mit der Wiederaufnahme der Melodie: „Ein Engel ſtieg aus lichtem Aether" u. ſ. w. Wagner hat ſich darin gefallen, die melodiſche Entwickelung dieſes Chaos bis zu den äußerſten Grenzen der muſikaliſchen Wirkung zu führen. Blos aus Männerſtimmen zuſammengeſetzt, die eine einzige Sopranſtimme hinreißt, gleich dem ſilbernen Weihrauchfaſſe, das ſchwere Wolken duftenden Dampfes emporſteigen läßt, iſt der Chor von einem tief ergriffenen Ernſte, und verbreitet der Frömmigkeit Andacht, die man ſonſt nur in den heiligen Tempeln zu finden gewohnt iſt. Der Akt ſchließt mit Tannhäuſer's Ausruf. Er zieht mit den eben am Schloſſe vorbeiwallenden Pilgern, welche das erſte Bruchſtück ihres Morgengeſanges wiederholen, nach Rom.

Beim Beginn des dritten Aktes, nach der Rückkehr der Pilger, welche diesmal, über die Scene ziehend, das ganze religiöſe Thema der Ouverture aufnehmen, verrichtet Eliſabeth vor dem Madonnenbilde, das wir im erſten Akte ſahen, ihr letztes Gebet, in welchem ſie ihren letzten Seufzer für den, welchen ſie ſo dulden geliebt hat, auszuhauchen ſcheint. Das lange Anhalten der Blas-Inſtru-

mente, verdüſtert durch das halberſtickte Stöhnen des Baſſethorns, laſſen uns ihre tödtliche Ohnmacht mitfühlen. Man ſollte faſt ſagen, Wagner habe keine Stufe dieſer Agonie der Hoffnung vergeſſen wollen, indem er den, jeder ſie umſchwebenden Erinnerung entſchlüpften Angſtſchrei ſammelt, indem er im Orcheſter, als müßten ſie wieder im Gedächtniſſe der Sterbenden aufleben, während ſie dieſe Orte verließ, um ſie nie wieder zu ſehen, einige zerſtreute Erinnerungen der Vergangenheit erwachen läßt, einige Reminiszenzen ihrer Zuſammenkunft mit Tannhäuſer, ihres Duo mit ihm im zweiten Akte, des Flehens, das ſein Leben rettete, des Geſanges Wolfram's, als er verſuchte, die Eintracht unter den Sängern wieder herzuſtellen und Tannhäuſer ſeinem Wahnſinne zu entreißen. Welches Frauenherz wäre nicht in einer ſo unausſprechlichen Stunde, in der von Selbſtſucht reinen Demuth auf eine ſo innige Neigung zurückgekommen? Aber die Leidenſchaft bleibt ſich ſelbſt treu, und Eliſabeth weiſ't ſelbſt das Mitleid dieſer Neigung von ſich, wie rührend es auch ſein mag.

Wolfram allein, nachdem ſie ſich zurückgezogen, wendet ſich an den Abendſtern und beauftragt ihn, der, die nicht getröſtet ſein will, ſeinen Troſt zu ſpenden:

„Wie Todesahnen Dämm'rung deckt die Lande,
Umhüllt das Thal mit ſchwärzlichem Gewande;
Der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
Vor ihrem Flug durch Nacht und Grauſen bangt: —
Da ſcheineſt du, o lieblichſter der Sterne,
Dein ſanftes Licht entſendeſt du der Ferne;
Die nächt'ge Dämm'rung theilt dein lieber Strahl,
Und freundlich zeigſt den Weg du aus dem Thal. —
O du, mein holder Abendſtern,
Wohl grüß' ich immer dich ſo gern:
Dem Herzen, das ſie nie verrieth,
Grüß' ſie, wenn ſie vorbei dir zieht,
Wenn ſie entſchwebt dem Thal der Erden,
Ein ſel'ger Engel dort zu werden! —"

Dieſe Romanze für Baryton iſt eine der melancholiſchſten Ausbrüche der Liebe, und gewährt einen der Augenblicke der Ruhe, wo die gehemmte und ſelbſt durch die Handlung des Drama's zerſtreute Aufmerkſamkeit ſich ganz einer rein lyriſchen Gemüthsbewegung hingeben kann. Unumgänglich nothwendig war aber dieſer Ruhepunkt vor dem Schluſſe der Oper, der zu den erſtaunenswertheſten Schöpfungen Wagner's gezählt werden kann. Wir reden von der Scene, in welcher Tannhäuſer von Wolfram erkannt wird und dieſem ſeine Pilgerfahrt erzählt.

Die Verſe dieſer Erzählung ſind ausgezeichnet ſchön; aber Wagner hat noch das Geheimniß gefunden, ſie mit dem Geſange in einer ſo völlig entſprechenden Weiſe zu vereinigen, demſelben anzuſchmiegen und mit demſelben zu verſchmelzen, daß ſie auf der einen Seite nicht unbeachtet vorübergehen können, ſo ſehr iſt ihre laute und verſtändliche Deklamation durch die muſikaliſchen Intonationen hervorgehoben, und daß auf der andern Seite man ſich nicht irren, und die Muſik, als eine Nebenſache, die nur dazu beſtimmt, ſie klarer hervortreten zu laſſen, betrachten kann. Wagner iſt weit entfernt davon, ſich einer Verläumdung blos zu ſtellen, ähnlich der, welche Gluck ein gottloſes Wort zuſchreiben wollte, indem ſie vorgab, man höre den großen Meiſter, ehe er ſich an's Componiren ſetzte, ausrufen: „Großer Gott, erzeige mir die Gnade, zu vergeſſen, daß ich Muſiker bin!“ So großer Muſiker er iſt, Wagner bleibt deshalb, es iſt wahr, nicht weniger ausgezeichneter Dichter und Proſaiſt, aber wie ſehr er auch Dichter ſein mag, er findet nur in der Muſik den vollkommenen Ausdruck ſeines Gefühles und zwar ſo vollkommen, daß er ſelbſt einzig und allein im Stande, uns zu ſagen, ob er ſeine Worte ſeinen Melodieen anpaßt, oder ob er Melodieen für ſeine Worte ſucht. Die bittere und ergreifende Erzählung, welche mit ſchmerzlichen Sarkasmen von den, durch die Verzweiflung des unglücklichen Exkommunizirten zuſammengezogenen Lippen ſtrömt, zieht ſich durch eine Folge ſo herzzerreißender Aufregungen, daß es Perſonen gab, die ihr nicht bis zum Schluſſe

bewohnen konnten. In dieſer Vielgeſtaltigkeit der, den grauſamſten Qualen erpreßten Bekenntniſſe, folgen ſich Geſang, Rezitativ, Wort, Ausruf, Schrei, ſardoniſches Lachen und vermiſchen ſich mit einer ſolchen pathologiſchen Wahrheit, einem ſolchen toxikologiſchen Wiſſen, einer ſolcher Verſchiedenheit leidenſchaftlicher, troſtloſer und empörter Bewegungen, je nachdem die verwirklichten oder getäuſchten Hoffnungen, das, nagenden Gewiſſensbiſſen hartnäckig verweigerte Mitleid, die einer bitter beweinten Sünde auf ewig unmöglich gemachte Verzeihung, die abgewieſenen inſtändigſten Bitten, die verſchmähte glühendſte Reue, endlich die äußerſte Furcht vor dem unvermeidlichen Verderben, ſich in einer erſchöpften Herzählung darſtellen, ſo daß dieſer Moment ſelbſt ein Drama im großen Drama bildet, und ſich durch ſeine düſtere Färbung, durch ſeine fürchterliche Todesangſt, ſcharf von dem, was vorhergegangen, wie von dem, was folgt, trennt, wie eine Beſchwörung, welche geſprengt die Siegel der Abgründe des Uebels, um vor unſeren ſtarren Blicken auftauchen zu laſſen, ihnen plötzlich zu entſchleiern die ganze Unendlichkeit des Schmerzes und jeden Ton ſeines ohnmächtigen Röchelns.

Die Schrecken dieſer grauſenhaften Nacht, deren Dunkel mit der Erzählung Tannhäuſer's immer tiefer und tiefer wird, erreichen den höchſten Punkt bei der Erinnerung des Aufenthaltes der Frau Venus in dem Berge, der ſich öffnet, um ſeine Beute zu verſchlingen, und wo die Göttin ſelbſt ſich zeigt, um ihr Opfer zu rufen und an ſich zu reißen. Das Bild der lüſternen und unzüchtigen Vergnügungen, welche unauslöſchbare Gluthen anfchüren, indem ſie ihre leuchtenden Zuckungen noch zu den konvulſiviſchen Klagen des Unglücklichen fügen, hebt zum Aeußerſten den ſchauerlichen Anblick dieſes Augenblicks, und drückt demſelben das Siegel der widernatürlichſten Qualen auf, welche der menſchliche Geiſt concret in der Conception der Hölle vereinigt hat. Während dieſes Zwiſchenſpiels, das den Sinnen nur reizend anlockende Formen bietet, und dennoch unſern ganzen Abſcheu erregt, indem es dem Sabbath, wo die Sterblichen mit den Dämonen Umgang pflegen, einen dichteriſch wahreren Cha-

rakter verleiht, als die häßlichen, drolligen und abſtoßenden Gemälde, die mit gleich ſchlechtem Geſchmacke in den verſchiedenartigſten Künſten davon entworfen wurden, wird das Allegro der Ouverture hinter der Scene aufgeführt, als wenn es aus den Eingeweiden des Berges erklänge. Tannhäuſer nimmt, im äußerſten Anfall der Verzweiflung, Venus ſuchend, wieder den Satz der Ouverture mit einem kläglichen Schrei auf, der dort die dominirende Melodie herbeiführte, und ſich jetzt im Orcheſter durch ein ſchauderndes Tremolo der Violinen verlängert. Dies betäubende und elektriſche Ausſtrömen der Wolluſt wird durch tiefes Schweigen unterbrochen, ſo wie Wolfram den Namen Eliſabeth ausſpricht, den Tannhäuſer in einer vollen Betäubung wiederholt. Das buntfarbige Halbdunkel erlöſcht. Der Berg ſchließt ſich, und der Zuſchauer ſagt ſich: „Die Erde hat ihn wieder!“

Sobald der Leichenzug Eliſabeth's erſcheint, die man in ihrem Sarge bringt, und der ſchwere Sünder neben der Leiche niederſinkt mit den Worten: „Heilige Eliſabeth, bitte für mich!“ und bei derſelben ſterbend, ſich endlich mit dem Gegenſtande ſeiner Liebe vereint: ſobald der lange Trauerzug, vom Landgrafen geführt, und begleitet von einer Menge Prieſter, Ritter und Edeldamen, die ganze Scene mit einer dichten Maſſe erfüllt, und ſie von Sterbegeſängen, welche die düſtern Klänge der Glocken begleiten, wiederhallen läßt, ſteigt die Sonne über dem in Trauer verſenkten Thale empor. Aber in demſelben Augenblicke ſtimmen alle, wie auf ein ſichtbares Zeichen, daß das ewige Licht den beiden Liebenden geleuchtet, einen ungeheuern Chor nach den erſten acht Takten des religiöſen Thema's der Ouvertüre an, ein „Alleluja! er iſt erlöſ't! Alleluja!“, mit dem eine Gruppe Pilger, die eben von Rom kommen und das Wunder der Rettung, welches dem unverſöhnlichen Biſchofe durch das Ergrünen ſeines Stabes gemeldet, verkünden, ihre Stimmen vereinen. Dies Alleluja gibt uns durch ſeine heilige Salbung, ſeinen ruhmſtrahlenden Glanz die Freude, das Vertrauen und die Hoffnung wieder und läßt uns gleichſam ſchwelgen in himmliſcher Labung.

Die beiden Liebenden, deren Geſchick wir mit ſo ängſtlicher Spannung verfolgt, haben zu leben aufgehört. Des Schmerzes Uebermaß hat Beide getödtet. Indeß, ſobald dies große Drama geendigt, vor unſern Augen vorübergegangen, nur noch ein Bild in unſerer Erinnerung und ein Schauern in unſerem Herzen, iſt unſere Seele getröſtet und wieder aufgeheitert; die Wunden, welche es ihr geſchlagen, ſind geſchloſſen, beruhigt die Schmerzen, die es verurſacht hatte. Wir glauben das edle, duldende Brautpaar im ſichern Hafen angelangt. Wir glauben ſie glücklich. Wir glauben ſie von einer unverletzlichen, unverwelklichen und unſterblichen Glückſeligkeit umgeben. Der, welcher das letzte Gebet Eliſabeth's, ſo voller Demuth und Liebe, erhört hat, konnte er ſie nicht in dieſer Erhörung den Triumph und die Glückſeligkeit finden laſſen? Beim Anblicke dieſes befleckten, auf Erden wie ein geknicktes Rohr gebrochenen Geſchickes, das aber, wie eine leuchtende Lilie, im Himmel wieder erblüht, fühlen wir klar, ſo zu ſagen, wie man, indem man ſich verirrt, ſich rettet, ſo mächtig iſt die im Finale, das den Epilog der Oper bildet, enthaltene Kraft des religiöſen Aufſchwungs. Auf dieſe Weiſe alſo mit Hülfe der gebieteriſchen Gewalt der Kunſt, den Geiſt eines frivolen Publikums über die Grenzen, die es gewöhnlich ſeiner Fantaſie ſteckt, hinwegführen, in ihm die wahre Freude aus einer wirklichen Trauer entſtehen laſſen, vermittelſt der hinreißenden Gewalt der Spiritualität und der höchſten Sehnſucht unſeres Weſens, iſt es nicht einer der ſchönſten Siege, nach deſſen Ruhm zu ſtreben, den Dichtern und Künſtlern verliehen iſt!

IV.

Die Verhältniſſe dieſer Oper ſind ſehr glücklich beſtimmt. Sie iſt weder zu kurz hinſichtlich des Sujet, noch zu lang für das Publikum. Die Scenen ſind gut eingetheilt; wenn auch weit ausgeſponnen, ermüden ſie den Geiſt keineswegs durch ein unnützes Dehnen der Situationen. Die Details ſind ſtets zum Vortheil der Geſammt-Wirkung zuſammengeſtellt. Daraus geht ein harmoniſcher Eindruck hervor, der allen Schönheiten ſeinen Reiz mittheilt. Dieſe verſtändige und fehlerfreie Durchführung iſt gewöhnlich nur das Vorrecht der Werke, deren Grundidee die verſchiedenen Partieen gleichzeitig geordnet und umgeben, ſie vollendet hat unter der Gewalt der erſten Begeiſterung, und ihr eben dadurch dieſe genaue Verbindung unter einander bewahrt hat, welche keine der geringſten Eigenſchaften, die nothwendig, um großen Conceptionen Anziehungskraft zu verleihen. Die Genauigkeit dieſer Beziehungen wird oft durch eine lange Arbeit verloren, denn es iſt ſchwer zu verhüten, daß der Künſtler dann nicht für irgend eine der Nebenſachen eingenommen wird, und ſie nicht auf Koſten der allgemeinen Harmonie vergrößert. Daher ſind auch die dem erſten Erguß des poetiſchen Gefühles zu verdankenden Werke, die Minerven gleich, ganz bewaffnet, dem Hirn ihrer Schöpfer entſprungen, gar ſo ſelten! Man trifft ſie nicht häufig, weder in dem Verzeichniſſe der großen Werke im Allgemeinen, als in dem der Compoſitionen der großen Meiſter insbeſondere. Um dieſelben hervorzubringen bedarf es der glücklichen Uebereinſtimmung tauſender Umſtände, eben ſo unentbehrlich, als ſelten vereint, und es geht mit ihrem Schaffen, wie mit der Bildung des Diamanten, der ſich nach Bedingungen, die alle der Wiſſenſchaft wohl bekannt, geſtaltet, aber ſo außerordentlich ſchwer in Uebereinſtimmung zu bringen ſind, daß der Zufall uns noch immer ſiegreich das Vorrecht ſtreitig macht, dieſen Haupt-Luxus uns zu bilden, dieſe wunderbaren Gaben zu erlangen. Diejenigen, welche ſich darin gefallen, die Partituren von dem rein techniſchen

Standpunkte aus zu beurtheilen, werden aufmerksam die des Tannhäuser's lesen. Sie ist gelehrt geschrieben; das harmonische Gewebe derselben ist fest, compact; die Melodieen haben ein vorspringendes Relief; die Instrumental-Vertheilung ist äußerst geschickt geordnet; die malerischen Effekte, die nur durch wenige Instrumente sparsam angedeuteten Erscheinungen sind in derselben nur mäßig und mit gutem Geschmacke angewandt. Ihre Ausführung erheischt eine außerordentliche Präcision, ein delikates Verständniß der Nüancen, so wie ein tüchtig eingeübtes und gelehriges Orchester, welches die mindeste Bewegung des Taktstockes des Leiters beschleunigt oder zurückhält, schwächt oder stärkt, indem die Begeisterung stets über der Masse der Töne schwebt, wie der Hauch der Luft über großen Gewässern, deren Oberfläche er bald durch ein unbemerkbares Schaudern kaum kräuselt, bald der Wogen Wuth erhebt, welche aus tausend Schlünden ihrer aufgeregten Wogenberge brüllen.

„Wie viele Noten!" sagte Kaiser Joseph II. zu Mozart beim ersten Anhören einer seiner Opern. Wie viele Noten! möchte man auch ausrufen, wenn man Wagner's Oper hört. Aber wie Mozart, hätte Wagner ebenfalls das Recht, zu antworten: „Nicht eine zu viel!" denn er erlaubt weder dem aufgeregten Zuschauer, noch dem aufmerksamen Musiker, nicht einen einzigen Augenblick gleichgültig und ermüdet zu sein. Nichts desto weniger ist dieses Werk von einem so erhabenen Charakter, daß es ein gewähltes Auditorium verlangt, fähig die ersten Schönheiten der Kunst zu würdigen, und gewohnt, ihnen die volle Aufmerksamkeit, die sie erheischen, zu schenken. Wenn es bekannter sein wird, zerlegt man gewiß das Skelett dieses schönen Werkes und wird dann nicht ermangeln, alle seine Articulationen zu zählen. Vielleicht wird es auch noch einigen Widerspruch zu bekämpfen haben, ehe es unwiderruflich aufgenommen ist. Man wird sich nicht verhehlen können, daß sein so deklamatorischer Styl die scheu machen wird, welche in der Kunst des Gesanges nur die Virtuosität der Kehle anerkennen, und welche

vortreffliche Gründe geltend zu machen haben werden, um gegen deren Verbannung von der Bühne zu proteſtiren. Aber man wird ihnen erwiedern können, daß, wenn die Rouladen und das Vokaliſiren hier keinen Platz finden, es in der Kunſt verſchiedene *Manieren* gibt, welche jede ihren Weg verfolgen können, ohne zu verlangen, ſich gegenſeitig oder wechſelweiſe zu verbannen oder zu vernichten. Die Liebhaber von leichten Arien, Cabaletten, Ritornellen, welche man ganz bequem beim Verlaſſen des Theaters nachtrillern kann, werden ach! nur eine magere Ernte im Tannhäuſer finden. Die Romanze an den Abendſtern, von Wolfram geſungen, etwa ausgenommen, die einen eben ſo großen Erfolg erlangen kann, wie Schubert's Lieder, und der große Marſch des zweiten Aktes, ſehr paſſend für Militär-Muſik, gibt es vielleicht kein anderes Stück, das man vortheilhaft von der Partitur trennen könnte. Alles verſchlingt und verkettet ſich in dem dramatiſchen Knoten; Alles trägt vorzüglich dazu bei, die Charaktere der Perſonen zu zeichnen. Wagner ſcheint in ſeiner ganz individuellen Conception der Oper beſonders bedacht zu ſein, hierin beſſeren Erfolg zu haben, als ſeine Vorgänger. Er wünſcht, daß in der Muſik, wie in der Tragödie, die Charaktere eben gewiſſenhaft ſtudirt werden, daß die Geſpräche und die Handlungen der Perſonen wahr, ſich mit Conſequenz folgen und ein treues Bild des menſchlichen Herzens darbieten. Er vernachläſſigt keine Sorgfalt, um dieſe Treue zu erreichen, und gelangt zuweilen dahin durch ſo feine Züge, daß vielleicht zu befürchten ſein möchte, ſie unbemerkt an Vieler Augen vorübergehen zu ſehen. So nach der erſten Zuſammenkunft Eliſabeth's und Tannhäuſer's, wenn dieſer ſie verläßt, und ſie ſich dem Fenſter nähert, um ihm noch ein Liebeszeichen zu geben, nimmt das Orcheſter während einiger Takte einen der anmuthigſten Sätze ihres Duo wieder auf, den, wo ſie ihm für ſeine Rückkehr dankte, und die ganze Freude, die ſo mächtig ihr Herz ſchwellt, aushauchte, zufrieden, nun zu wiſſen, daß ein Wunder ihn ihrer Liebe zurückgegeben hatte, zu beſcheiden, zu vertrauend, zu feſt an ihn glaubend,

um in seines Schweigens Geheimniß dringen, seine Verheimlichung deuten und nur versuchen zu wollen, das Geheimniß, welches dies Wunder herbeigeführt, kennen zu lernen! — Viele Nüancen könnten so angeführt werden, und um deren keine auszulassen, müßte beinahe eine fortlaufende Erklärung aller Gespräche folgen. In enge Grenzen gebannt, hat der Dichter es verstanden, allen Vortheil aus dem Raume zu ziehen, über den er verfügte, und hat sich wohl bestissen, nicht das Mindeste desselben zu verlieren. Er hat es verstanden, diese prosaischen Verse zu umgehen, welche gewöhnlich die Entwickelung der Handlung nothwendig macht. Es gibt deren keine in der Oper, die nicht einen erhabenen oder nothwendigen Gedanken enthalten. Diejenigen, welche den Text lesen, indem sie die Musik dieser Oper hören, werden die außergewöhnlichen Eigenschaften, die wir nur anzudeuten uns begnügen müssen, schon zu würdigen wissen. Gehören diese so zarten Wendungen des Gefühls in's Bereich des Drama's? Wir wagen es nicht, darüber zu entscheiden. Wer bewunderte die entzückende Feinheit der Blumen eines Van Huysum, oder den Baumschlag eines Berghem nicht, wo sie sich auch fänden? Bedarf es auch einiger Mühe, um sich ihnen sattsam zu nähern und sie in ihrem vollen Lichte betrachten zu können, wer von denen, die das Schöne gern suchen und finden, würde sich diese Mühe nicht geben?

Man kann nicht umhin, zu bemerken, wie vortheilhaft der In-Scene-Setzung dieser Oper das Fantastische der Sage ist, worauf sie beruht. Man möchte sie eigens für die Bühne erfunden glauben. Ohne die Wunder des Machinisten zu beanspruchen, oder so häufigen Dekors-Wechsel, daß die Augen zuletzt mehr beschäftigt sind, als die Ohren, bietet sie aber reichen Stoff zu optischen Effekten. Das Innere der Venus-Grotte, die Frühlings- und Morgen-Landschaft, die ihr folgt, die Nachtscene in derselben Umgebung, wo man kaum die Gruppe Wolfram's bemerkt, der, ganz außer sich, der Erzählung des halb irren Tannhäuser's horcht; die plötzliche und rasch vorübergehende Erscheinung der Zauberhöhle im Innern des sich

theilenden Berges, können Stoff zu schönen Gemälden geben, so wie auch die Architektur des noch auf der Wartburg befindlichen Saales. Man wird schon den neuen und scharfen Contrast gefunden haben, der in der Vereinigung des antiken Costüms mit dem mittelalterlichen liegt. Die Fantasie, welche sich anfänglich die schönen Zeichnungen eines Flarmann, dessen Stichel uns mit den Umrissen der schönen Göttin vertraut zu machen wußte, belebt zu sehen wähnt, vermag nur mit Mühe dieser Elisabeth den Namen einer Heiligen zu versagen, welche lebend aus den Miniaturen einer Legenden-Handschrift ihrer Epoche hervorgetreten zu sein scheint.

Wir zählen auch zu den Vorzügen des Gedichtes Tannhäuser, welches zu denjenigen gehört, wo das Gute und das Uebel, indem sie sich personifiziren, nicht nur von einem lebendigeren Interesse, als die andern werden, aber beständig in einer Beziehung, wie das Gute und das Uebel selbst, vor den Einflüssen der Zeit geschützt, der Langweile der Wiederholung, den Veränderungen des Geschmackes und der poetischen Conceptionen: man muß, sagen wir, zu seinen Vorzüglichkeiten das Nichtvorhandensein einer eigentlichen Intrigue zählen, einer Schürzung des Knotens durch die Verschlingungen der so vielfältigen, niedrigen und oft abgenutzten Triebfedern. Die Begebenheiten entströmen in demselben ihrer Urquelle, dem menschlichen Herzen. Stets durch den selbstthätigen Drang erzeugt, entwickeln sie sich nothwendig, wie das Verhängniß sie bedingt, nie unter dem Drucke der List oder der Falschheit erliegend. Durch diesen Mangel der untergeordneten Combinationen, der Werkzeuge des Verderbens, von welchem sich die erste Strafbarkeit und die rasche Verdammniß abwenden, werden wir zu einer genaueren, tieferen Prüfung der Hauptcharaktere genöthigt, zu einer mehr motivirten Vertheilung unserer Bewunderung, unserer Sympathieen, unseres Tadels und unseres Urtheils. Da kein Vermittler zwischen dem Irrthum und dem Unglück des Menschen besteht, so entstehen die Folgen gebieterisch aus ihren Prämissen, und, tief gerührt, folgen wir dieser, von den Leidenschaften durchlaufenen

Bahn, ſobald ſie ſich nur am Gegner gleicher Natur, gleicher Größe ſtoßen, ſobald ſie nur mit Gefühlen kämpfen, die aus denſelben Falten des Herzens hervorgegangen ſind.

Die Nebenperſonen, weit entfernt, in dieſem Gedichte nur ein verrätheriſches Räderwerk zu ſein, welches höhere Elemente und Weſen in ſein Getriebe zerrt, um ſie zu zermalmen; weit entfernt davon, eine Zuſammenſtellung ganz gemeinen Intereſſes, niedrigen Haſſes darzubieten, zeigen ſich im Gegentheile von Gefühlen beſeelt, die, ſelbſt in ihrem Uebermaße, noch erhaben bleiben. Dieſe Anordnung des Drama's verleiht ſeiner ganzen Darſtellung etwas eigenthümlich Erles. Man athmet frei in ſo guter und ehrlicher Geſellſchaft, wo die heftigſten Leidenſchaften und die beweinenswertheſten Vergehen keineswegs aus niedrigen Schlechtigkeiten und thieriſchen Wünſchen hervorgehen. Wir wiſſen wohl, daß wenige Vorwürfe dieſe Eigenſchaft des Plans zulaſſen würden, und daß es jetzt vielleicht unmöglich ſein würde, dieſelbe von einem nicht muſikaliſchen Stücke zu verlangen. Im Alterthume vermochte die Schilderung der großen Gefühle und die Schönheit der Sprache unter einer begeiſterten und gewandten Feder, ſchon für ſich allein eine herrliche, mit Beifall gekrönte Tragödie zu ſchaffen. In unſerer Zeit vermag kaum die Muſik einen ähnlichen Erfolg zu erreichen, und ſchon wagt ſie es nicht, ſich auf dies einzige Verdienſt zu beſchränken. Indem ſie ſtets auf dem Theater der unmittelbare Ausdruck der verſchiedenen Bewegungen, welche das Herz aufregen, und ihre beredteſte Kundgebung bleibt, fürchtet ſie immer mehr allein das Schauſpiel auszufüllen, ohne den Beiſtand der Hülfsmittel in Anſpruch zu nehmen, die ihren Reiz für die Menge erhöhen, indem ſie deren Neugierde und Ueberraſchung anregt, und unaufhörlich, ſelbſt im Nothfalle künſtlich, ihre Erwartung und das Vergnügen der Mannigfaltigkeit unterhält. Sie iſt daher um ſo vollkommener als ein Werk, welches, fern von allen Erwägungen der Gegenwart und augenblicklichen Erfolge, in einem gewiſſen-

haften und unbefangenen Streben nach dem Schönen in ſich ſelbſt und für ſich ſelbſt entworfen worden iſt.

Die Mythe der Frau Venus charakteriſirt in einer ſchlagenden Weiſe das Nebelhafte der germaniſchen Fantaſie, welche, wenn ſie es wagt, jene poetiſche Sinnlichkeit zu träumen, die ihre Bildung ihr in den mythologiſchen Fiktionen, in Anakreon's Oden entdeckt, in welche tropfenweiſe Roſen-Eſſenzen, Thränen der Liebe und Chier-Wein gemiſcht ſind; in Sappho's Verſen, voller Harmonie, wie die Küſſe, welche der Abendwind von den Saiten der Lyra naſcht, ſo unterfängt ſie ſich wenigſtens nicht, ſich dieſen träumeriſchen Ausſchweifungen hinzugeben, als im geheimnißvollen Dunkel irgend einer verborgenen Höhle. Welche andere Nation würde die Wolluſt und das Ideal der materiellen Glückſeligkeit des Lichtes und der Liebkoſungen der Sonne beraubt haben, des Gottes, von dem fern, die Muſen ſchweigen, von den lauen Küſſen des Zephyrs, von den weichen Cadenzen der Luft, welche ſanft ein ruhiges Meer erſeufzen laſſen wie eine harrende Geliebte? Des unauslöſchlichen Spiritualismus des deutſchen Geiſtes bedurfte es, um inſtinktmäßig die Natur von dieſen unreinen Freuden zu ſondern, ihre keuſchen Schönheiten vor der Berührung ſchamloſer Sinnlichkeit und kyniſcher Schandmale zu bewahren. Indem er dieſe im Staube alter Chroniken verborgene Legende hervorſuchte und dieſelbe zum Stoff ſeines Gedichtes wählte, hat Wagner eine glückliche Hand gehabt, wie alle diejenigen, welche ihr Glück nehmen, wo ſie es finden, wenn ſie ein Glück zu finden haben.

Die naive Kühnheit und die den volksthümlichen Erfindungen eigene Fremdartigkeit lieferten ihm in dieſer Sage eine noch ungewöhnliche Form, durch welche er, der Langweile und dem Unangenehmen der unvermeidlichen Vergleichungen entgehend, einen Stoff verjüngen und einen Gedanken wieder aufnehmen konnte, der ſchon ſo oft von Meiſterhand und aus mehr als einem Geſichtspunkte behandelt worden. Die Originalität dieſes Plans erlaubte ihm, ſein Sujet ſo aufzufaſſen, als wenn er noch keine Vorgänger ge-

habt, und sich in die Regionen eines noch nicht herabgewürdigten Symbolismus zu erheben. Ein gewagtes Unternehmen ist es, auf den schwankenden Sprossen der Allegorie bis zu den höchsten Höhen steigen zu wollen. Wagner hat sich hierin bewährt, indem er mit einer außerordentlichen Geschicklichkeit dem Faden der Linie, der schmalen Brücke folgte, welche die Poesie zwischen der Thatsache und der Mythe aufschlagen kann. Er hat seinen Personen Leben genug gegeben, um sie zu dramatisiren, und hat ihre Umrisse mit Luft genug umspielen lassen, so daß jeder klare Verstand seine eigenen Züge hinein zeichnen konnte. In dieser so alten Fiktion hat er das Mittel gefunden, in einer neuen Weise das zarte Band, welches zwischen der Verwirrung der Gefühle und dem fleischlichen Gelüste besteht, zu berühren, und er hat den unschätzbaren Vortheil gehabt, sich der Nothwendigkeit entziehen zu können, in welcher man sich bis dahin stets befand, wenn man versucht hatte, einen Typus derselben Leidenschaften darzustellen, die Vielgestaltigkeit der Liebe als Ausdruck der Macht und der Hingebung einer unersättlichen Wollust aufzufassen.

In seinem Gedichte erscheint uns die Wollust nicht mehr unter den Bildern, welche der Leidenschaft als Vorwand dienen, aber wie die fleischgewordene Leidenschaft, indem sie sich selbst Zweck und Gegenstand ist, und wir sind von diesem nothwendigen Gefolge ungereimter Namen, von diesem Verzeichnisse von tausend Wesen befreit, welches in seinem Bulgarismus geschmackloser Gespreiztheit, dummer Eitelkeit und bunten Anekdotenkrams, Alles das raubt, was es nur immer Großes, Stolzes, Melancholisches und Erhabenes in diesem ungeduldigen Sehnen nach einer unmittelbaren Glückseligkeit geben kann, von dem einige reiche und begabte Organisationen aufgerieben und verzehrt werden, welche mit gewöhnlichen Wollüstlingen zu verwechseln, Niemanden einfallen würde. Dank dieser Wiederbelebung der allegorischen Schönheit der Venus, sind wir der gemeinen Einzelheiten, der Lokalfarben, der Sittenschilderungen, dieses Gepäcks mikroskopischer Thatsachen enthoben, welche, so oft eine von diesen

unſeligen Gluthen beleuchtete Geſtalt auf der Scene, im Gedichte oder im Romane wiedergegeben wurden, unvermeidlich das Gemälde überladen haben, und ſeinen poetiſchen Eindruck erſticken, indem ſie die maleriſchen Wirkungen vervielfältigten. Es iſt ſicher, daß dieſe Details, dieſe verſchiedenartigen Thatſachen, dieſe bunten Anekdoten, dieſer Lokalton, dieſe Schilderungen der Sitten dazu dienen, die Ergötzlichkeiten zu unterhalten, welche die geiſtreichen Erzähler hervorzurufen ſuchen. Aber unwürdiger Weiſe berauben ſie ihres unheimlichen Charakters die peinlichen Vergnügungen, welche in ihren unheilvollen Freuden ſo viele Qualen derjenigen bergen, die, indem ſie ſich ihnen hingeben, durchaus nicht die Anſprüche auf unſere Theilnahme verlieren; und ſo lange ihre Wünſche über ihre Genüſſe hinausgehen, ſo lange Qual die geheime Gefährtin ihres Wahnes bleibt, ſo lange ſie in der Verfolgung einer unerreichbaren Befriedigung geſpornt werden durch das Ahnen eines niegefundenen Ideals, ſo lange ſie noch eine Dürftigkeit in den Freuden empfinden, werden ſie dieſelbe ſtets ſiegreich in Anſpruch nehmen. Es gibt kein noch ſo hohes Geſetz, noch ein ſo niederſchmetterndes Verdammen, welches ihnen ihren unbeſtimmten Reiz raubt. Sie werden ihn bewahren, ſo lange man in ihren Herzen den erhabenen Kampf erſchauen kann, den Wagner in der großen Scene, wo ſich Tannhäuſer von der Venus losreißt, geſchildert hat, denn, wer ſagt uns, daß die Alcibiades, die Cäſaren, die Don Juan nicht mehr denn einmal *Freiheit!* gerufen haben, wenn ſie ſich in einem unüberſchreitbaren Kreiſe unbefriedigter Wünſche eingeſchloſſen fühlten „in dem Augenblicke, wo ſie die befangen, die ſie doch fliehen wollten!“ Aber um dieſen furchtbaren Moment, den einige mächtige Seelen erreichen, zu ſeiner höchſten dramatiſchen Größe zu erheben, um die Hinderniſſe, welche ſeiner Darſtellung in der Kunſt der Contraſt entgegenſtellt, der ſich dann zwiſchen der Unfreiheit des Wollens zur Leidenſchaft, und dem freien Gebieten des Willens über die Handlungen geſtaltet, bedurfte man einer Vereinfachung der Mittel, welche ſie in Scene ſetzen, mußte man weniger reell als

wahr sein; man wäre denn genöthigt, auf einen einzigen Punkt die Strahlen der Leidenschaft, wie sie im menschlichen Herzen verpaart sind, zu concentriren, welche man bis dahin auf eine Menge Gegenstände, deren Zahl sogar emblematisch war, hatte divergiren lassen. Gezwungen, jeden der Strahlen vereinzelt sich brechen zu lassen, konnte man nicht umhin, die nothwendiger Weise untergeordneten Personen zu vervielfältigen, Parasyten-Schöpfungen, die auf eine undankbare Weise unsere Aufmerksamkeit ablenkten, indem sie uns nur ein abgestumpftes Interesse erstehen ließen, uns rührten, ohne uns zu fesseln, und allen innern Werthes baar, unsern Geist zwischen dem Mitleid und der Verachtung schwankend ließen.

Das Genie verwirft und weist selten gewisse Mittel zur Wirkung von sich, wie wenig sie ihm auch geeignet scheinen mögen, ohne sie durch andere zu ersetzen, die es bald entdeckt. Wagner, immer strebend, mehr den Lauf der Leidenschaften, als die Ergebnisse, die sie herbeiführen, anzudeuten, indem er die Begebenheiten vereinfacht und die Darsteller im Drama vermindert, hat aber, zum Ersatz, den Ergüssen ihrer Seele, in einer Art einen Körper verliehen, indem er sie in der Melodie verkörpert. Im Tannhäuser hat er eine überraschende Neuerung für die Oper eingeführt, durch welche die Melodie nicht allein gewisse Bewegungen ausdrückt, sondern darstellt, indem sie stets in dem Augenblicke, wo sie wieder erscheinen, zurückkehrt, indem sie sich im Orchester, unabhängig vom Gesange auf der Bühne, bildet, und zwar oft mit Modulationen, welche die Abstufungen der Leidenschaften, denen sie entsprechen, charakterisiren. Die Wiederaufnahme der Melodie veranlaßt nicht allein eine rührende Rückerinnerung, sie entschleiert uns die der Rührungen, welche sie verräth. Kaum durchschimmernd, sobald diese Eindrücke noch unbestimmt in den Herzen aufleben, entfaltet sie sich energisch, sobald sie mit größerer Kraft wieder erstehen. Wir haben es nicht unterlassen, die vorzüglichsten Stellen anzugeben, wo Wagner diese Neuerung in Anwendung gebracht hat, welche so fruchtbar, eine neue Quelle der Wirkungen werden, und der

dramatiſchen Kunſt ein Intereſſe mehr verleihen kann. Was kann uns beſſer mit den Perſonen, deren Geſchicke zu beobachten wir berufen ſind, identifiziren, als wenn wir, ſo zu ſagen, ihre Empfindungen theilen? Und welche andere Kunſt, als die Muſik, könnte uns in eben ſolcher Weiſe ihrer Unruhe, ihrer Aufregungen theilhaft machen? ihre Irrgänge und ihre Steigerungen uns enthüllen? das ſüße, der Leidenſchaft vorhergehende Erbeben, das Entzücken, das ſie begleitet, ſo wie das plötzliche Zuſammenſchauern, die Herzensangſt, die Ermattung und Beklemmung, die im Geleite des Schmerzes? Die Poeſie gibt dieſe Bewegungen wieder, wenn ſich die Aufregungen ſchon in unſerem Verſtande condenſirt, ſich zu Gedanken gebildet haben, und ſie ſich in beſtimmten Ideen in ausgebildeten Sätzen kund geben. Die alſo angewandte Muſik entdeckt uns das Umſichgreifen und die Macht der Rührungen, ehe ſie geſprochen haben, — ohne daß ſie geſprochen haben! Gibt es deren keine, welche dem Schweigen mehr Schönheit, mehr Erhabenheit verdanken? Würde uns Eliſabeth, vortretend, um in einer großen Arie ihre unausſprechliche Troſtloſigkeit auszudrücken, gerührt haben, wie ſie es thut, indem ſie mit einer Geſte dem Wolfram verbietet, Zeuge ihres Schmerzes zu ſein, während wir im Orcheſter den Schatten der traurigen Erinnerungen vernehmen, die ſich in dieſem Augenblicke in ihrem Gedächtniſſe zuſammendrängen? Wie könnte man dieſe unerſchöpflichen Mittel der Kunſt nicht bewundern, welche ſtets neue Weiſen findet und in ſo vielgeſtaltigen Schönheiten wiederglänzt! Werden wir denn nie von der ſo kleinlichen Abſicht laſſen, ihr Grenzen ſtecken zu wollen? ihr eine Formel der Unbeweglichkeit zu ſuchen? ſie in den oder den Kreis bannen zu wollen? Befreien wir ſie von einem Joche, um ihr ein anderes aufzubürden? Wann werden wir endlich erkennen, wie eitel es iſt, in irgend einem Momente ihren Offenbarungen Schranken ſetzen zu wollen? Die Kunſt umfaßt, wie die Natur, in ihren Geſetzen die heterogenſten Bereiche, Entwickelungen und Verfahren. Das Ephemere und das Majeſtätiſche ſind ihr gleichweiſe unterthan. Wie ſie, beſteht und verviel-

fältigt sich die Kunst in beständigen Umgestaltungen, selbst dann, wenn ihr äußeres Leben erstarrt scheint. Sie erwacht, sie lebt wieder auf nach momentanem Verfall. Sie erhebt sich unter neuen Ansichten. Laßt uns ihren Frühling begrüßen, ohne uns in der hartnäckigen Klage und Trauer des letzten Herbstes zu gefallen, ohne die ernsten Bäume zu verachten, welche der Nordreif ihres Laubwerks nicht beraubt hat, noch die demüthigen Blüthen des Mooses, die leicht geschützt, gelebt haben, ihren bescheidenen Duft noch bewahrend, der indeß dazu beträgt, unsere Atmosphäre zu durchwürzen.

Der Apostel der Liebe hat gelehrt, daß drei Gefahren, drei Abgründe dem Menschen nachstellen, sich unter seinen Füßen öffnen: die Begierde des Fleisches, das Vergnügen der Augen und der Stolz des Lebens. Wird er nicht durch dieselbe Hoffnung geleitet, auf dieser Erde einen absoluten Genuß zu finden, sei es in den Vergnügungen, welche Liebe erheucheln, indem sie unbemerkt Selbstdünkel der Herzensergießung unterschieben; sei es in der spießbürgerlichen Alltäglichkeit, welche die für eine leichte Fassungsgabe vertheilten Gerichte mit Wohlgefallen genießt; sei es in der Größe des ehrgeizigen Verstandes, welcher über Thatsachen herrscht, oder sich die Geheimnisse des Unbekannten mit Hülfe der Wissenschaft zu eigen macht. Diese einzige Hoffnung, eine trügerische Zauberin, diese dreifache Hekate, eine schöne und grausame Eumenide, bietet sich in der That allen Blicken unter einer dieser dreifachen Gestalten dar: eine verführende und trügerische Syrene, ein irrführender Irrwisch, eine hehre und schreckliche Chimäre. Von den drei Leidenschaften, die man in ihnen verabgöttert, ist diejenige, deren tragische Nachstellungen die Musik am besten schildern kann, die, welche uns anfleht, indem sie uns den süßen Namen der Liebe zuflüstert, den Flammenbecher darreicht, und uns in der höchsten Sphäre des Gefühles hält, wohin diese Kunst besser, denn irgend eine andere, auf den Flügeln des Sturmes zu tragen vermag oder uns zu entführen bis zu den Grenzen des Aethers, bis zu den Thoren des Himmels, die wir sie selbst überschreiten lassen. Mit

gutem Rechte kann daher die Musik es nicht allein versuchen, diese Sehnsucht der Seele auszusprechen, aber selbst eine gewisse Uebermacht in Anspruch nehmen, ihre verschiedenen Phasen im Werke zu offenbaren, die bedeutend genug, um eine Stelle unter den schönsten Conceptionen des menschlichen Genies einzunehmen. Unter diesen, an Umfang und an Formen so verschieden, wo sie versucht und bemüht ist, die Freuden und die Qualen dieses Sehnens auszudrücken, wird die Oper „Tannhäuser" stets eine der merkwürdigsten bleiben, sowohl, was die Erhabenheit ihres inneren Gefühles angeht, als die Superiorität ihrer musikalischen Begeisterung, die neue Verfahrungsweise, die sie enthält, ein seltenes Verständniß der praktischen Mittel der Kunst, eine bewunderungswerthe Vertheilung der Wirkungen, eine große Fülle der Ideen und des Styls.

Sich wohl enthaltend, irgend eine Triebfeder des übernatürlichen Schrecks zu berühren, die Strafe einschreiten zu lassen, dort, wo sie den Irrthum bis zum Laster erniedrigt hatte, oder die Verblendung der Sittenverderbniß gleich zu stellen, sich von den abgedroschenen Moralitäten fern haltend, hat Wagner mit fester und kühner Hand das noch verdoppelt, was wir das philosophisch poetische Bereich seines Sujets nennen möchten. Der Mensch, der in der ungewissen Nacht seines Daseins sich noch nicht durch eine plötzliche Divination zum rechten Orient der Wahrheit gewandt, wird nicht, ein unglückliches Opfer! durch sie ohne Erbarmen und vielleicht ohne Gerechtigkeit vernichtet. Eine unerwartete Offenbarung nähert einander, was sich gegenseitig suchte, weil man wahrhaft sagen kann, daß die Wahrheit den Menschen eben so sehr sucht, als sie von ihm gesucht wird, und daß, wenn sie sich einerseits seinen Verfolgungen entzieht, sie auf der andern oft an ihm vorübergeht, ohne daß er sie gewahrt. Nichts von diesen Schrecken einer ewigen Verdammniß, von der Fantasmagorie einer Hölle, wo es Feuer und Schwefel regnet, und deren Eindruck nur ein ernster auf eben so naive Gemüther sein könnte, wie die waren, die sich in ihrer materiellen Beschreibung gefielen, sieht man in diesem

Stücke, das dafür zu ſehr vom Athem unſeres Jahrhunderts durchdrungen iſt. Und nichts deſto weniger! Welcher Schmerz wäre noch den Qualen des großen Sünders beizufügen? Keine Abgeſchmacktheit der Dekorationen, kein Fehler des Maſchiniſten, keine Knauſerei des Feuerwerkers wären im Stande, die Wirkung der unſäglichen Schmerzen, wie ſie ſich während ſeiner langen Agonie kund geben, zu neutraliſiren. Man möchte dieſe Qualen unſerem eigenen Herzen entriſſen glauben, um nackt und blutend vor unſeren Augen zu zucken!

In der Handlung ſeines Drama's, wie in dem Drama ſeiner Ouverture, hat Wagner keineswegs das religiöſe Prinzip wie eine ſtarre Antitheſe des Bedürfniſſes des Heils, der Erinnerung und der Hoffnung der Glückſeligkeit dargeſtellt, welche zuweilen im menſchlichen Herzen in ſo fremdartige Metamorphoſen ausartet, und ſich unter einem ſo wunderlichen und unerwarteten Aeußern birgt! Er hat daſſelbe durchaus nicht als eine Autorität geſchildert, welche ſich an willkürlicher Herrſchaft ergötzt, die über lebloſe Körper herrſchen will, um ſo leichter alle Wünſche, alles Sehnen unſerer Natur zu zügeln, ihre edle Glut um ſo ſchneller abzukühlen und um ſo gewiſſer das Beben der Furcht, die paſſive und entnervte Unterwürfigkeit einzuflößen. Er hat es, wie den wahren Gegenſtand des Flehens der Seele erſcheinen laſſen, wie die Quelle, an welcher jeder Durſt ſich ſtillen kann, wie der Schatz, der Mittel hat, Aller Begierden zu ſtillen. Er hat es, wie eine unermeßliche Syntheſe hingeſtellt, einen rieſigen Akkord, der alle Diſſonanzen auflöſ't, keine Saite der Seele ſtumm laſſend, und ſie alle berührend, nicht um ſie zu zerreißen, ſondern in einer ungeheuern Harmonie wiederklingen zu laſſen. Wenn er dieſes Prinzip wirkend einſchreiten läßt, ſo geſchieht es nicht, um es mit rächendem Fluche zu bewaffnen; er führt daſſelbe nicht auf, wie die ungeſchlachte Ruthe einer Verderben bringenden Plage. Unter ſeiner Feder läßt es ſich nie, ſelbſt, wenn es mit den ihm feindlichen Elementen kämpft, von dem Haſſe und der Erbitterung des Kampfes anſtecken. Zuerſt

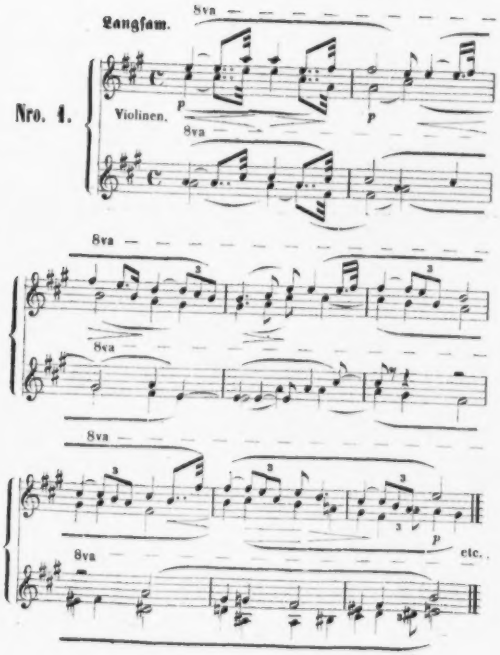
tritt es mit einer erhabenen Einfachheit auf. Später, wenn es wiederkehrt, um so gewaltige Empörungen zu dämpfen, verliert es nie seine ernste und liebevolle Heiterkeit. Es wird immer größer, deutlicher, majestätischer, gebieterischer, bleibt aber unveränderlich, wie das in die Finsterniß dringende Licht; ein strahlendes Licht, welches das Weltall mit seinem makellosen Reichthume vergoldet, ohne seinen Glanz durch die Befleckung irgend einer Berührung zu verlieren. Das Prinzip herrscht endlich, erobert, wird siegreich, ohne Uebel zu verbreiten, in seinem Triumphe Alles niederschmetternd, ohne dessen Pracht durch den Hader des Zornes oder die Strenge eines unversöhnlichen Strafers zu verdunkeln.

Dieses religiöse Prinzip, dieses weitstrahlende Licht wird in der Ouverture durch eine Thema wiedergegeben, das sich in der Oper zum Gesange der Pilger bildet. Vernimmt man sie in einem Augenblicke, wo der Geist sich ohne Widerstand der Illusion überläßt, wo er sich jeder Fessel entledigt, sein Blick sich nicht mehr kümmert um die materielle Oekonomie des Schauspiels, die Menge auf der einen Seite, die Vorrichtungen auf der Bühne auf der andern Seite, wo er sich so ohne Rückhalt in der Kunst verliert, daß er darin das Unmögliche zu sehen, zu empfinden, zu erfassen glaubt; in einem dieser Augenblicke, die für die Künstler die Visionen der offenen Himmel sind, klingt dieser Gesang in der Seele, wie die klagende, hoffende und sehnende Stimme der ganzen Menschheit auf ihrer Pilgerfahrt nach dem großen Rom, dem mystischen Rom, welches, seit seinem Entstehen, seine Oberpriester geheimnißvoll und prophetisch mit dem Namen Eros bezeichneten!

Wir vereinen alle, als Pilger, die wir auf der Schmerzensbahn nach diesem Rom wallen, unsere Seufzer mit diesem erhabenen Chore, der unverzüglich aufsteigt von der Erde zum Himmel!

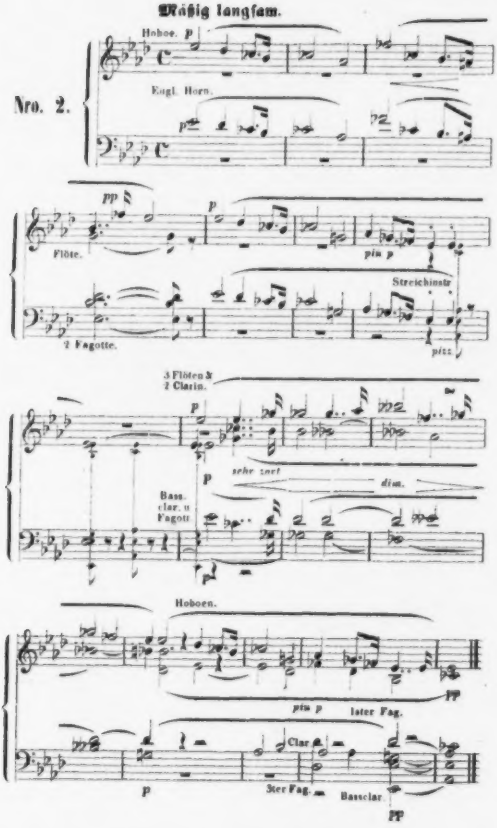
Beilage.

Lohengrin.
R. Wagner.



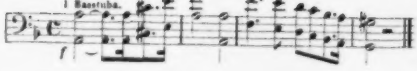
Mäßig langsam.

Nro. 2.



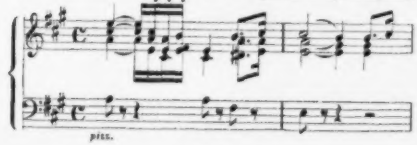
Gemessen.
3 Posaunen u.
1 Basstuba.

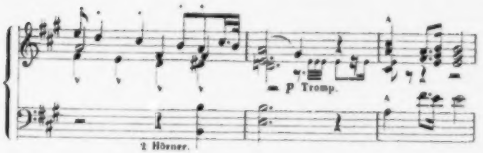
Nro. 3.

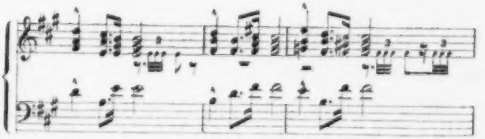


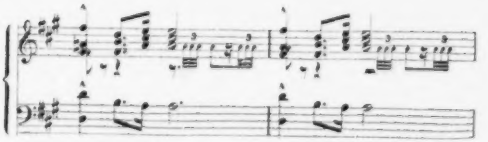
Mäßig bewegt.
3 Hoboen und 3 Flöten (später, bei Lohengrin's Ankunft, 3 Trompeten).

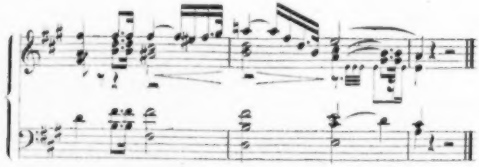
Nro. 4.





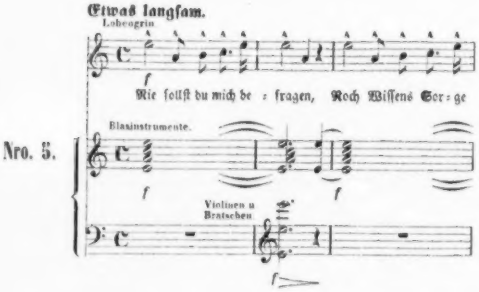




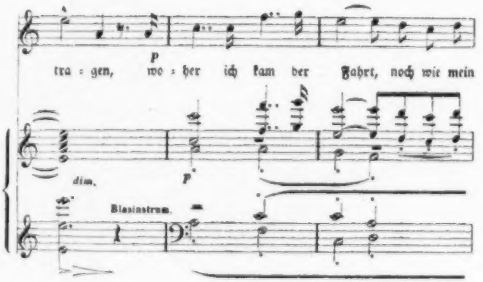


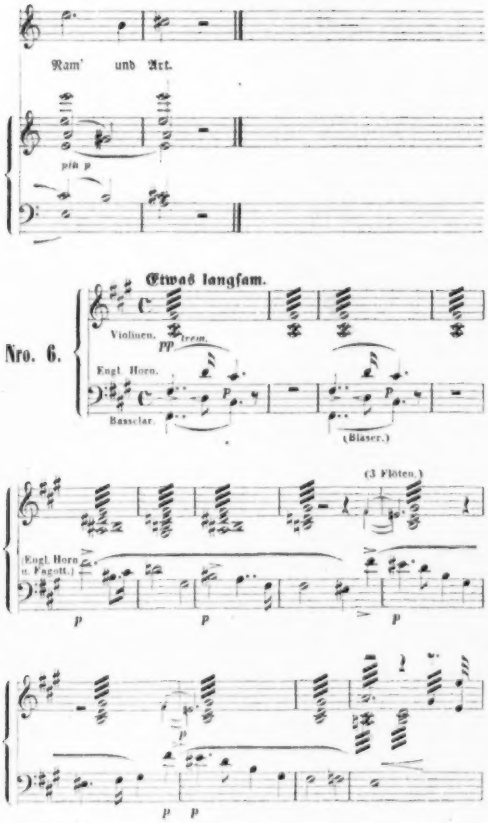
Etwas langſam.

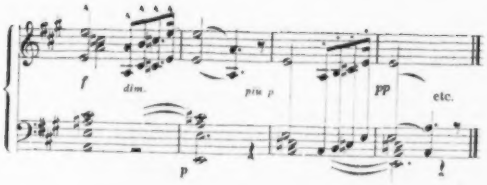
Lohengrin



Nro. 5.

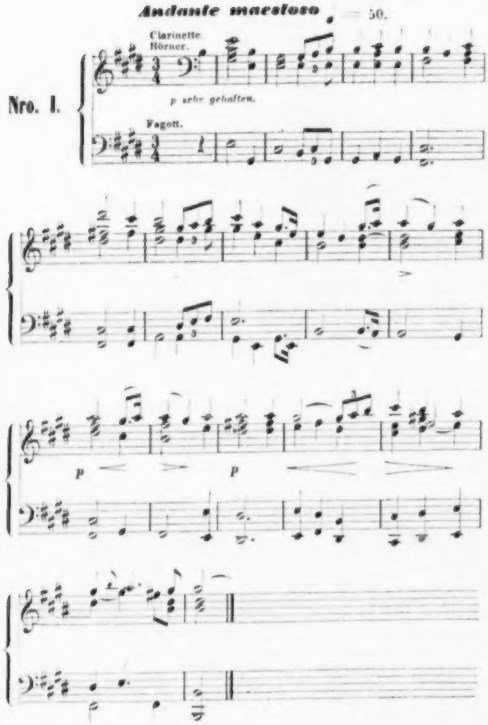



Nam' und Art.
pia p
Etwas langsam.
Nro. 6.
Violinen.
pp trem.
Engl. Horn.
Bassclar.
(Blaser.)
(3 Flöten.)
(Engl. Horn u. Fagott.)
p
p
p
p
p

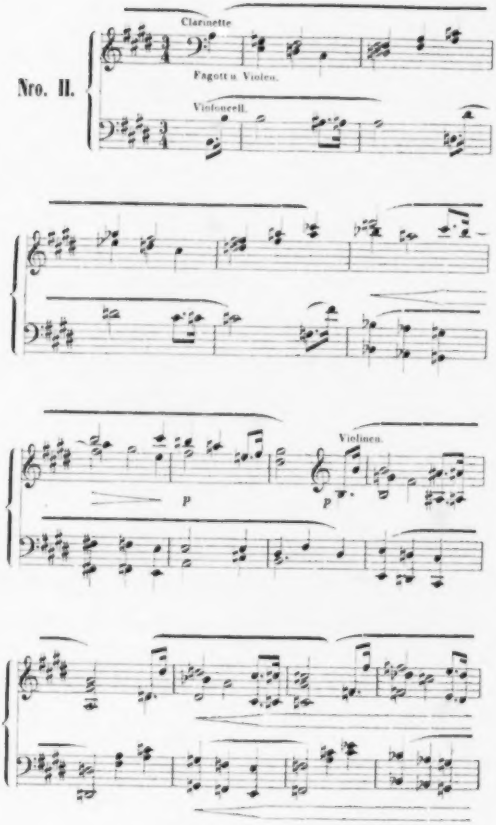

f
dim.
più p
pp
etc.
p

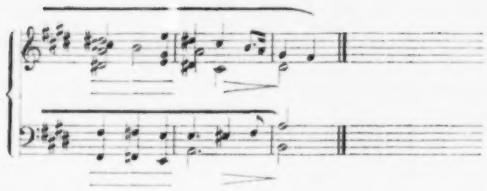
Tannhäuser.

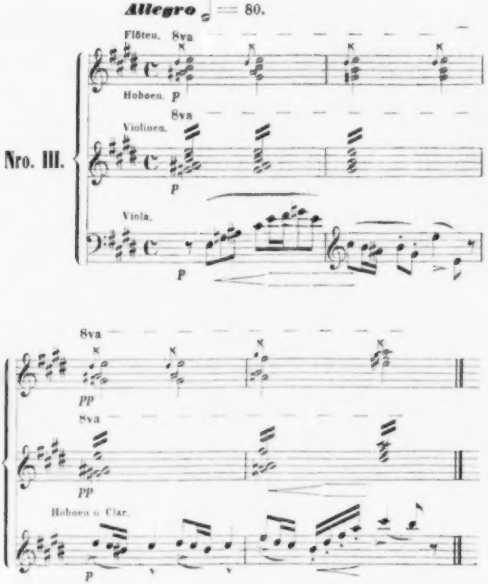
R. Wagner.

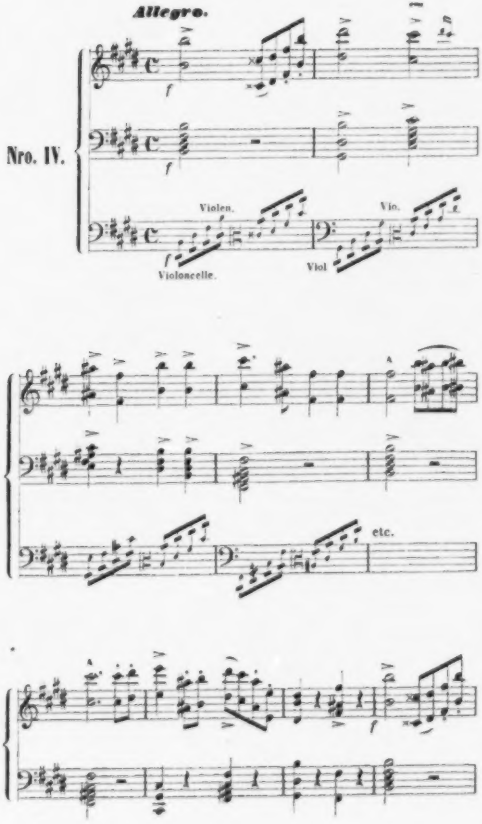


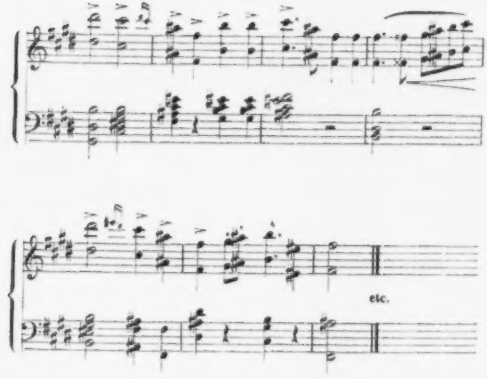
Nro. II.





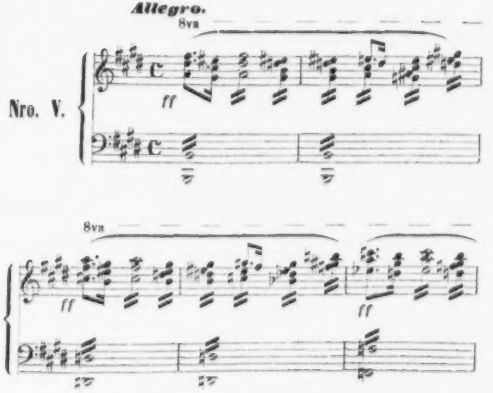

Allegro ♩ = 80.
Flöten. 8va
Hoboen. p
Violinen. 8va
Nro. III.
p
Viola.
p
8va
pp
8va
pp
Hoboen u. Clar.
p

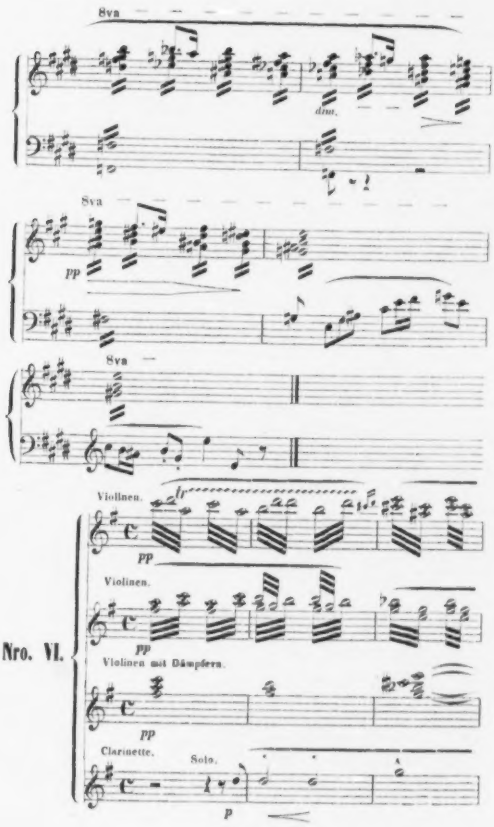

Allegro.
Nro. IV.
Violen.
Vio.
Violoncelle.
Viol
etc.



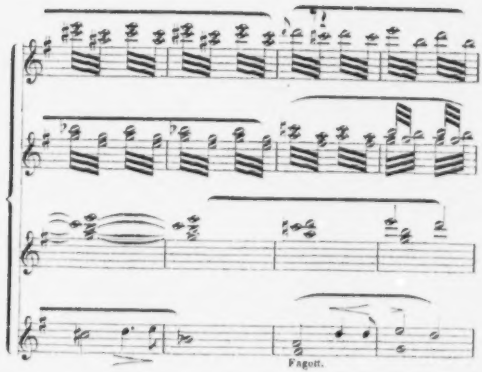
Allegro.

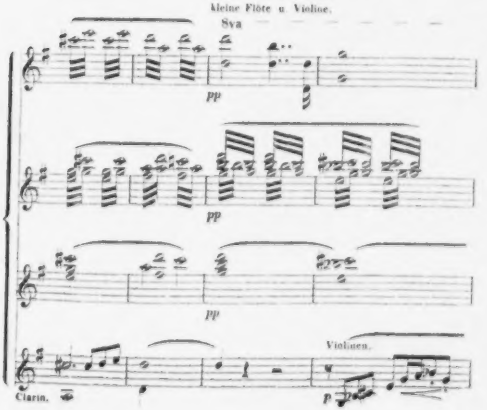
Nro. V.

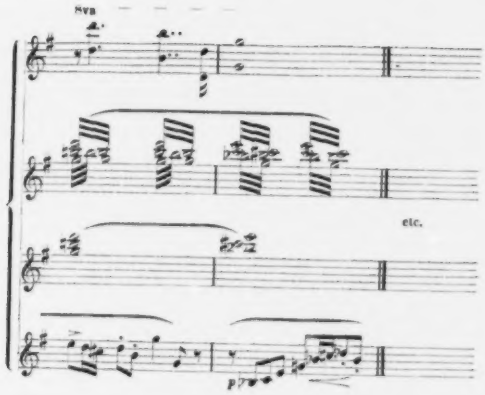



8va
dim.
8va
pp
8va
Violinen.
pp
Violinen.
pp
Violinen mit Dämpfern.
pp
Clarinette.
Solo.
p

Nro. VI.


Fagott.


kleine Flöte u. Violine.
Sva
pp
pp
pp
Violinen.
Clarin.
p



Druck von J. P. Bachem, Verlagsbuchhändler und Buchdrucker in Köln.

Robert Franz.

Robert Franz.

Von

Franz Liſzt.

Leipzig.
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1872.

Vorwort.

Bei dem gesteigerten Interesse, das Robert Franz in der Neuzeit als Lieder-Componist sowie als Bearbeiter älterer Vocalwerke allseitig erweckt hat, hoffe ich nur dem Wunsche seiner Freunde und Verehrer entgegenzukommen, wenn ich ihnen den in der „Neuen Zeitschrift für Musik" Bd. 43 Nr. 22 und 23 erschienenen Artikel (mit Bewilligung des Verlegers Herrn C. F. Kahnt) in dieser neuen, vom Verfasser erweiterten Form zugänglich mache.

Leipzig, April 1872.

Der Verleger.

Interdum vulgus rectum videt; est ubi peccat.
Si veteres ita miratur laudatque poetas,
Ut nihil antferat, nihil illis comparet, errat.
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Indignor quidquam reprehendi, non quia crasse
Compositum illepidere putetur, sed quia nuper;
Nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci.*)
Epist.

So spricht Horaz, und zeigt uns daß die in unseren Tagen so gebräuchliche Methode, die Lebenden durch die Todten abzuthun, nicht erst von gestern datirt. Allerdings sind wir im Fortschritt begriffen, denn wenn zu seiner Zeit ein Autor erst nach den gehörigen „hundert Jahren für classisch und vortrefflich gehalten wurde", so reicht bei uns, manchmal wenigstens, doch das einfache Hinübergehen in ein besseres Jenseits für ihn hin, um alsbald, gleich den römischen Cäsaren unter die Tempelgottheiten

*) Manchmal gewahrt die Menge das Richtige, aber sie fehlt auch.
Wenn sie die alten Poeten so hoch anpreist und bewundert,
Daß nichts drüber und Nichts im Vergleich soll kommen, so irrt sie.
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Unmuth fühl' ich, ein Kunstwerk getadelt zu sehen, nicht, weil es
Unfein wäre geschaffen und reizlos, nein, weil es neu ist;
Da für Verjährtes man statt Nachsicht Kronen des Ruhm's heischt.

erhoben zu werden. Wir sind weit entfernt, für die Lebenden und Herrschenden die Verherrlichungen der Apotheose zu verlangen, wir fordern nur ihrem Verdienst gemäß ungeschmälertes Bürgerrecht für sie auf dem Gebiete der Kunst ohne unaufhörlichen Verbannungsdekreten, ewigen Anathemen ausgesetzt zu sein, durch welche sie als geheime oder offene Feinde der ihnen vorangegangenen Meister, als gefährliche Brandstifter, mit einem Wort als schuldig an dem Verfalle der Kunst der Volksrache überwiesen werden, blos weil sie es anders machen als die Meister, und auf anderen Wegen, nach anderen Idealen strebend, eben auch Meister werden. Nun wird freilich die Strenge der verneinenden Kritik von Manchen mit einem stählenden Quellwasser verglichen, welches den wahren Talenten gerade durch den Widerspruch Energie und Stärke verleiht, während dieselben auf dem Rosenbette des Lobes erschlaffen und die Spannkraft einbüßen würden. Weit gefehlt! Denn diese Kritik hat kein Herz im Leibe, und ihr Gerede hat bei weitem mehr Verwandtes mit den bittern Ausfällen einer Stiefmutter als mit väterlichen Rathschlägen. Ihr wirklicher Zweck ist nur, ihre eigne Wichtigkeit einleuchtender zu machen, durch den Tadel des abzuurtheilenden Gegenstandes ihre Weisheit zu bekunden. Und wenn sie ja einmal zufällig einem armen Sünder das Leben schenkt, so erwarte man deßwegen nicht von ihr, daß sie der erreichten Wirkung der Werke, welche nach ihrer Meinung nur erscheinen, um sich vor ihren Richterstuhl zu stellen, Gerechtigkeit widerfahren lasse; höchstens die

Intention des Autors kommt mit einem Toleranzrotum davon. Niemals wird sie sich auf den Standpunkt des Künstlers begeben, um von dort aus das Ideal zu erfassen, welches ihm vorschwebte, sondern fest auf ihrem nach oberflächlichem Studium der alten Meister eingenommenen Standpunkt beharrend, dem Grundsatz des nihil illis comparet getreu bleiben, woraus denn für den Künstler von vornherein der betrübende Nachtheil erwächst, daß seine äußere Carrière gehemmt wird, daß Entmuthigung und Bitterkeit im Geleit einer gedrückten, unverhältnißmäßigen Existenz sich seiner Seele bemächtigen, während anderseits der gegen solche Ungerechtigkeit emphatischen Protest einlegende Eifer seiner Freunde und Parteigänger seinem Stolz eine durch die Exaltation, die dann hinzutritt, weit gefährlichere Nahrung geben können, als es die gerechte Anerkennung gethan haben würde, welche die stiefmütterliche Kritik ihm versagte, angeblich um ihn nicht durch ihr Lob zu verwöhnen. Wenn der Erfolg eine schwer zu bestehende Prüfung ist, so ist für schaffende Naturen die Verkennung gewiß eine noch weit härtere, da sie leicht, gerade durch ihre Bescheidenheit, in Zweifel an sich selbst gerathen und in der Unmöglichkeit es anders zu machen ihre Manier übertreiben, indem sie dem Irrthum anheim fallen, sie seien deßwegen unverstanden geblieben, weil sie dem Drange ihres Innern nicht rückhaltslos genug folgten; die Beispiele, daß die am strengsten kritisirten Neuerer, statt sich zu bessern, nur mit um so größerer Hartnäckigkeit ihre ersten Versuche bekräftigten, ohne daß

man sie deßwegen der Anmaßung bezüchtigen dürfte, die ja in diesem Falle Tollheit wäre, fehlen in Kunst und Literatur zu keiner Zeit, am wenigsten aber der unsrigen.

Robert Franz hat nicht gegen eine systematische Opposition, nicht gegen eine Schilderhebung zeitgenössischer Kritik zu kämpfen gehabt, doch hat sie ihm, wie uns scheint, noch nicht die wichtige Stellung zuerkannt, welche er in der Entwicklung moderner Musik einnimmt.

Robert Franz ist Autodidakt. Als Begründer einer neuen dynastischen Linie von Lyrikern ist er Niemandes Erbe, hat Niemanden entthront. Er entdeckte sich einen unbekannten Planeten, eine im weiten Ocean verirrte Insel, und mit der Leyer in Händen ihre Ufer betretend, stimmte er einen ebenso neuen Gesang an. Seine zarte, weithintragende, wohlklingende Stimme ergriff, ohne Jemand zu verwunden, und die Menge lauschte gerührt, ohne sich bewußt zu sein, wie ungewohnt diese Töne, wie fremd diese Sprache ihr war. Jeder deutsche Musiker kennt den Namen Robert Franz; allen hat er einen sympathischen Klang, ohne daß man seine edle Bedeutsamkeit bestimmter in's Auge faßt, so wie man auch zu Schubert's Lebzeiten nicht ahnte, wie hoch ihn die Nachwelt stellen würde. Franz schreibt Lieder, wie Schubert gethan, er weicht aber so wesentlich von ihm ab, daß unter seiner Feder das Lied in ein neues Stadium übergegangen ist; er wird Schule bilden und Nachahmer finden, wenn er sie nicht, wie Schubert die seinigen, schon gefunden hat.

Das Lied ist poetisch wie musikalisch ein der germani-

ſchen Muſe ausſchließlich angehöriges Erzeugniß, ſo wie die Worte Sehnſucht und Gemüth, welche ſeinen Bereich bezeichnen und ſein Lebensmark bilden, nur der deutſchen Sprache angehören, und unüberſetzbar bleiben. Nicht als ob andere Nationen nicht auch lyriſche Geſänge beſäßen, der Charakter derſelben hat aber nichts vom Lied. In Frankreich iſt die romance und beſonders der chanson ein nothwendigerweiſe mit der Würze irgend eines pikanten Zuges verſehenes Produkt; heiter oder melancholiſch, ſind ſie immer mit Eſprit verſetzt und ſtreben durchaus nicht danach, durch eine gewiſſe Ideenaſſonanz, durch ein gewiſſes Diapaſon des Gefühls, durch eine Art poetiſche Tonalität einer Seelenſtimmung zu entſprechen. In Italien ſind Canzonetten, Barcarolen ꝛc. gleich den Opern-Cavatinen von einer Leidenſchaftlichkeit durchdrungen, welche nachhängendem, träumeriſchem Sinnen keinen Raum gönnt, mindeſtens ein Befreien vom landſchaftlichen Hintergrund, ein Abſtrahiren von jedem Gegenſtand der Leidenſchaft nicht zuläßt. In einigen ſlaviſchen Ländern ließe ſich dem deutſchen Liede näher Verwandtes finden, doch bleibt es hier meiſt an die rhythmiſche Tanzform gebunden. In Großbritanien haben Moore's Irish Melodies keine muſikaliſchen Interpretationen von irgend bedeutſamer Originalität hervorgerufen, und die wirklich nationalen Weiſen, die ſich zu ihnen eignen möchten, gehören durch die fernentrückte Zeit ihrer Entſtehung in eine andere Kategorie von Geſängen. Die Volkslieder tragen dieſen Namen weder als von Jedermann verfaßte (denn

gewiß ſtammt jedes Volkslied von einem beſonderen Dichter), noch als von Jedermann geſungene, (denn commis voyageurs oder Leierkaſten vermögen nicht eine Opernarie zum Volksliede umzugeſtalten) — ſondern weil ſie von ungelehrten, ungeübten Leuten gemacht werden, die einzig der Inſpiration ihres Gefühls folgen, und ohne von dem Drange beſeelt zu ſein ihre Kraft zu vermehren, ſich die Geheimniſſe der Kunſt zu erſchließen, um in ihr vollkommner ihre Seele zu offenbaren, nicht Künſtler werden, ſich begnügen Naturdichter zu ſein und ihre kleinen gedichteten und geſungenen Werke in einfachen Herzen fortleben zu ſehen, die dabei friſch oder ſchmerzlich zuckend ſchlagen, wie ihre eignen. Die Muſik des Volkes iſt von dem Hauch einer ganz eigenthümlichen Naivität durchdrungen, welche wie die der Kindheit, die ſelbſt in ihrer Unbeholfenheit anziehend bleibt, und in ihrem Aufſchwung an das Erhabene zu reichen vermag, unnachahmlich iſt, weil nichts den Schatten verjagen kann, den die Erkenntniß des Guten und Böſen auf unſere Seele wirft und uns für immer die unbewußte Anmuth der Wiſſensloſigkeit benimmt. Der Künſtler, der, wenn er erſt einmal vom Wiſſen gekoſtet, nicht blos Erguß eines Gefühls erſtrebt, ſondern ſich in der Form gefällt und nicht mit der inſtinktiv erhaſchten ſich begnügt, der die Kunſt um der Kunſt willen liebt, kann nicht länger beanſpruchen ein Glied in der Gruppe jener unwiſſentlich in den Dienſt der Muſen Aufgenommenen zu bilden, denen größtentheils die Befähigung fehlen würde, tiefer eingeweihte Arepten zu werden. Damit iſt

nicht gesagt, daß der wissende Künstler durch sein Wissen jede Naivität einbüßt. Es giebt eine andere, höhere, welche die Mitgift großer und schöner Seelen ist, und Manchem allzeit treu bleibt. Wir begegnen ihr bei Helden, wie bei Gelehrten. Wenn die sapide Naivität, wie Montaigne sie nannte, durch die Reflexion unterwühlt und verdrängt ist, stellt sich beim lyrischen Dichter oft eine zweite Naivität ein, die wenn auch weniger durch ihre Spontaneität bezaubernd, weniger pikant in ihrem Ausdruck und überraschend in ihren Wendungen ist, oft um so rührender und ergreifender auf uns einwirkt. Diese Naivität besitzt Robert Franz im höchsten Grade und unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von Franz Schubert.

Schubert's Phantasie war eine leidenschaftlich erregte; sie war in einem Grade leidenschaftlich, daß sie gewisse Fähigkeiten, deren Entwicklung ihr leicht hätte werden können, ganz beseitigte. Eine langathmige Arbeit wurde ihm schwer, weil er nicht dazu gelangte, sein Feuer zu concentriren, mit seinen Kräften hauszuhalten. Seine dramatisirende Inspiration verlangte so zu sagen die Inscenirung jedes Sujets, aber er drängte es in eine einzelne Scene und dadurch blieb bei ihm das Lied insofern Lied, als es nicht einzig nach der Beschreibung einer Handlung strebte; diesem dramatischen Lyriker genügte es, einem gänzlich subjectiven Eindruck die Form eines Auftritts zu verleihen, und so verließ er das natürliche Element des Liedes nicht, das die Schilderung gewisser Stimmungen der Seele umfaßt, und ihren Träumen nicht so

wohl Gestaltung als Grundlage geben soll. Franz ist im Gegentheil so wenig dramatisch angelegt, daß er nicht einmal einer Scene bedarf. Er ist vor Allem psychischer Coloriſt und wie für gewisse Maler ist die Contur nur eine Nothwendigkeit für ihn, welcher er so wenig wie möglich nachgiebt. In sparsamen, aber um so richtigeren und markirteren Linien deutet er Situation und Landschaft an, und es gelingt ihm diesen Theil des Bildes gerade in seiner Beschränkung um so vortrefflicher zu accentuiren. Je kargeren Raum er sich nach dieser Seite hin läßt, um so ernster ist er bemüht, die Linien aufzufinden, die, wenn auch mäßig und einfach, seinen Gegenstand zu charakterisiren ausreichen. In seinen Bildern ist die Atmosphäre das Wesentliche; er scheint die Erde zu vergessen in seinem Bemühen den Himmel, seine Farbe, seine Wolken, seine Durchsichtigkeit, seine verlockende und heimliche Unendlichkeit zu schildern. Bei ihm spricht, in der edelsten Sprache der Kunst, das klare vernehmliche Echo des Gefühls, welches ihn bewegte. Hier oder dort hat ein Leiden, eine Freude seine Seele berührt; dies theilt er uns mit, legt aber dabei hauptsächlich Werth darauf, uns zu Gefährten seiner Empfindung zu machen, uns mit hineinzuziehen in die süße oder herbe Sättigung einer Emotion, in sein Schwanken und Schweben zwischen Wonne und Weh. Dazu bemächtigt er sich nicht, wie Schubert, unserer Phantasie, er versucht nicht, uns durch die Staffage, durch die malerische Umgebung zu bestechen, durch ein ergreifendes Schauspiel zu erschüttern, durch die nervöse Erregung eines schmerzlichen Ein-

drucks, durch ſein hinreißendes Pathos zu überwältigen. Er ſkizzirt nur mit präciſen Strichen ſeine Conturen, um uns ſogleich leiſe in den Zauberkreis ſeiner Gemüthsbewegung zu ziehen, und tropfenweiſe den brennenden Reiz ſeiner Eindrücke uns mitzutheilen, bis wir mit ihm den dargereichten Becher geleert haben.

Seine Lieder ſind meiſt Stimmungen, die ſich in ſich vertiefen, und ſelten dramatiſch über ſich hinausſtreben; ſeine Lyrik hat viel von der dem weiblichen Gefühl eigenen Reizbarkeit. Aehnlichem wie Schubert's „Zuleika" oder „Trockne Blumen" begegnen wir bei Franz kaum. Dieſe Ausſchließlichkeit ſeiner Gefühlsweiſe mußte natürlich auf die Behandlungsart der von ihm componirten Texte, ſelbſt auf die Wahl derſelben influenziren. Eine gewiſſe Mimoſenempfindlichkeit, eine gewiſſe Berührungsſcheu ſeines muſikaliſchen Gefühls mußte ihn nothwendig von jedem Ergreifen zu derb gezeichneter Gegenſtände zurückhalten. Da ſeine Auffaſſung ſich meiſt auf eine ſcharfpointirte Grundempfindung zurückführen läßt, ſo leiſtet er nothgedrungen auf ein ſtärkeres Betonen ſeines Accents durch Scenirung einer Handlung Verzicht. So mag es geſchehen, daß ſeine Tondichtungen oft an unerzogenen Ohren ſpurlos vorübergehen, während ſie ſich dem auffaſſungsfähigen Herzen und Gedanken um ſo tiefer einprägen, welches ihren Sinn zu fühlen und zu verſtehen vermag. Dieſer Sinn iſt oft ein ſehr complexer, da Franz vorzugsweiſe poetiſche Stimmungen behandelt, die in ſich zwieſpältig ſind, die einen Gegenſatz zwiſchen Empfindung und

Situation in sich bergen. In seinen zahlreichen Hervorbringungen nach dieser Gefühlsrichtung hin finden wir jenes Unbestimmte, Angedeutete, halb Errathene, Durchschimmernde, welches einer Vorliebe für feinere Nüancen ohne das Bedürfniß schreiender Farben zum Anregen der Empfindung, so vollkommen entspricht. Treffen wir auch manchmal bei ihm auf ein Lied, welches ein ganzes, vorherrschendes, ungetheiltes Gefühl auszudrücken bestimmt ist, unwillkührlich scheint es uns von einem andern Ton schattirt; in die Freude mischt sich ein Hauch der Schwermuth und der Schmerz verwandelt sich fast vor unsrem Schauen in ein Gefühl seligen Schwerlierens. — Durchschnittlich überwiegen die tragischen Stoffe.*) Naive möchten der Zahl nach die nächsten sein,**) episch erzählende

*) „Nachtlied" von Gräfin Ida Hahn-Hahn. — „In meinem Garten die Nelken" von Geibel. — „Die Farben Helgolands" von Hoffmann von Fallersleben. — „Herbstsorge" von Osterwald. — „Ja du bist elend" von Heine. — „Gute Nacht" von Eichendorff. — „Thränen" von Chamisso. — „Hatte Liebchen zwei" (Ungarisch). — „Da sind die bleichen Geister wieder" von Max Waldau. — „Winternacht" von Lenau. — „An die Wolke" von Lenau. — „Die Verlassene" (böhmisches Volkslied). — „Wohl waren es Tage der Wonne" von Geibel. — „Gewitternacht" von Osterwald. — „So weit von hier" von Burns. — „Kommt fein's Liebchen heut" von Heine. — „Erinnerung" von Osterwald. — „Abschied" von Heine u. viele andere.

**) „Einen schlimmen Weg ging gestern ich" von Burns. — „Der Schalk" von Eichendorff. — „Frühling und Liebe" von Hoffmann v. Fallersleben. — „Liebliche Maid" von Burns. — „Liebchen ist da" von Schreer. — „Ich lobe mir die Vöglein" von Osterwald. — „Abschied" (Böhmisch). — „Waldfahrt" von Körner. — „Gleich und Gleich" von Goethe. — „Frühlingswonne" (Volkslied). — „Sterne mit den goldnen Füßchen" von Heine. — „Ade denn du stolze blipäugige Magd" von Osterwald. — „Uf m Bergli" von Goethe. — „Hör ich ein Vöglein singen"

und beſchreibende folgen kann,* humoriſtiſche, komiſche finden ſich nur vereinzelt.** Da ein jedes Vertiefen der Empfindung in ſich gewiſſermaßen ein religiöſer Akt iſt, ſo hat ſeine Neigung nach dieſer Seite auch einer Anzahl von Liedern Entſtehung gegeben, die mit den kirchlichen Typen zuſammenfallen und Formen akzeptiren, die man vor ihm nur im ſtrengen Styl anzuwenden gewohnt war.†

Betrachten wir Franz in ſeinem Verhältniß zu dem von ihm vorzugsweiſe gewählten Dichtern, um uns die Stellung ſeiner Individualität zu ihnen zu vergegenwärtigen, ſo ſehen wir ihn Heine aus dem er, zumal in ſeiner ſpätern Zeit, ſich die Texte mit beſonderer Vorliebe wählt, gegenüber nur die beſſere Seite von deſſen zerſpaltenem Gemüth betonen. Die Lieder deſſelben werden im vollen Glauben hingenommen. „Dem Reinen iſt alles rein."

---

von Oſterwald. — „Mein Schatz iſt auf der Wanderſchaft" von Oſterwald. — „Lehre" von Heine. — „In Blüthen" von Oſterwald u. a.

*) „Durch den Wald im Mondenſcheine" von Heine. — „Im Walde" von Wolfgang Müller. — „Zwei welke Roſen" von Max Waldau. — „Mitternacht" von Oſterwald. — „Im Rhein im heiligen Strome" von Heine. — „Frühlingsfeier" (Atonie) von Heine. — „Volker ſpielt auf" von Mörike. — „Childe Harold" von Heine. — „Und wo noch kein Wanderer gegangen" von Eichendorff. — „Meeresſtille" von Eichendorff und andere.

**) „Nun hat mein Stecken gute Raſt" von Oſterwald.

†) „Sonntag" von Eichendorff. — „Ich hab in deinem Auge" von Rückert. — „In meinen Armen wieg ich dich" von Ratery. — „Treibt der Sommer ſeine Roſen" von Oſterwald. — „Bitte" von Lenau. — „Für Muſik" von Geibel. — „Abends" von Eichendorff. — „Denk ich dein" von Marie Jäger. — „Rothe Aeuglein" Volkslied. — „Ein Täunlein grünet wo" von Mörike. — „Des Müden Abendlied" von Geibel. — „Wandl' ich in dem Wald des Abends" von Heine. — „Altes Lied" von Heine. — „Als trug man die Liebe zu Grab" von Otto Röſer und andere.

Das wird hier in Bezug auf Heine am beſten bewieſen. Die übrigen Componiſten haben meiſt ſeine lyriſch-epiſchen Gedichte herausgegriffen, — Franz hält ſich an die lyriſchen oder gewinnt den epiſchen den lyriſchen Gehalt ab (z. B. durch den Wald im Mondenſcheine, Op. 8 Childe Harold Op. 38, Frühlingsfeier Aronis Op. 39.). Er giebt am glücklichſten die pantheiſtiſch religiöſen Momente ſeiner Weltanſchauung, die Seele in ihrer Bewegung nach dem Univerſum, über ſich ſelbſt hinaus in's Unendliche ſich erweiternd, wenn man will, zerfließend (z. B. Aus den Himmelsaugen droben, Op. 5, — Wie des Mondes Abbild zittert. — An die blaue Himmelsdecke, Op. 6. ꝛc.). Im Uebrigen gelingen ihm die Heine'ſchen Frühlingständeleien weniger als die ernſtere Conflicte Darſtellenden. Hier wird nicht, wie bei Anderen, der Conflict in ſeinen einzelnen Momenten, ſeinen Gegenſätzen, ſchroff wiedergegeben, oder in dramatiſche Gegenwart hineingezogen, ſondern in ſeinem Reſultate, einer abſchließenden und darum verſöhnenden Stimmung nur geſpiegelt, er wird nicht keck ausgeſprochen, ſondern in der Muſik nur geahnt; dieſe deckt ihn mit voller und warmer Empfindung zu, und gleicht ſo die Härten des Dichters aus. Nur ſelten drängt ſich das vom Poet ſchroff gezogene Reſultat, gewiſſermaßen körperlich beſtimmt, in die umgebende Welt der Empfindung hinein (z. B. Verfehlte Liebe, verfehltes Leben, Op. 20.). Nicht vertreten iſt das Kokette und das Tragiſch-Raffinirte vieler Heine'ſchen Lieder.

An ſeine Pointen, die mit übergreifender Ironie den eigentlichen Gehalt zum Schluß in Frage zu ſtellen ſuchen, hat ſich Franz nur in den Fällen begeben, welche eine graziöſe Wendung zuließen (z. B. Im Rhein, im heiligen Strome, Op. 18.).

Mit Eichendorff, der die Romantik immerhin in liebenswürdigen Formen übertreibt, in Bildern mehr als in der Empfindung ſchwelgt, Luxus mit dem kleinen romantiſchen Apparat treibt, ſucht ſich die Franz'ſche Auffaſſung einen feſten Boden in dem muſikaliſchen Medium. Schumann pflegt bei dieſem Dichter das Verſchwimmende, ſich in Duft Auflöſende wiederzugeben. Franz neigt ſich hier dagegen mehr zu einer realiſtiſchen Auffaſſung hin. Durch friſche Rhythmen, klar beſtimmte Formen hält er den Dichter, der fortwährend in den Aether hinein will, an die Erde feſt (z. B. Am Himmelsgrund ſchießen ſo luſtig die Stern', Op. 8. Romanze, Op. 35.). Wo ſich dieſer nicht überſtürzt, ſondern der ſchlichten Empfindung dient, folgt ihm der Componiſt ebenſo unbedingt (z. B. Gute Nacht, Op. 5.), ohne je ſeine Selbſtſtändigkeit der Phraſe aufzuopfern. Die Gegenſätze in denen ſich Lenau bewegt, laſſen ſich nicht ſo verdecken, wie die Heine'ſchen. Dieſe ſind mehr reflectirt, jene ſind naturwüchſig, mit der Individualität des Dichters ſelbſt gegeben, dem ſtets ein trüber, geſpenſterhafter Schatten folgt. Man fühlt dieſen in den Gedichten, und die Geſtaltloſigkeit peinigt hier; in der Muſik kann dies unheimliche Weſen feſte und ſchöne Formen gewinnen. Franz findet in einer

größeren melodischen Unabhängigkeit der Begleitung, in prägnanten Motiven derselben solchen versöhnenden Ausdruck: seine Musik sieht jenem Gespenst fester ins Auge, als es der Dichter vermochte, und löst den beunruhigenden Zauber, der über dem Autor lastete, in künstlerischer Form z. B. Schilflieder, Op. 2. . Auch wo sich dieser freier bewegt, wo er tiefer z. B. Stille Sicherheit, Op. 10. Frühlingsgedränge, Op. 7) aufathmet, ist die Lenau'sche Weise in ihrer Gebundenheit vom Componisten nicht aus den Augen gelassen, seine Eigenthümlichkeit vielmehr stets festgehalten.

Von Burns' Wesen zieht Franz nur die verwandte Seite heran. Das Realistisch-Derbe desselben ist ihm allerdings unzugänglich, dagegen findet er in seinen Versen, was ihm die deutsche Lyrik, die nie ganz von der Reflexion lassen kann, nicht so rein und ursprünglich bietet: Naivität, Unmittelbarkeit des Gefühls, die sich aus den einfachsten Elementen bis zum vollen Pathos erhebt. Burns ersetzte ihm im Anfang seiner producirenden Thätigkeit, das worauf er erst später gerieth, das deutsche Volkslied (z. B. Ihr Auge, Op. 1.). Die Vergleichung ist interessant genug. Sie ergiebt, daß Burns, eine künstlerisch angelegte Natur, seine Stoffe gliedert, über das Unklar-Naive hinausgelangt zu pointirteren Formen, während das Volkslied sich mit Andeutungen und Stoßseufzern begnügt. Osterwald*, ist als Dichter

* Wilhelm Osterwald's Gedichte. Zweite Auflage. Leipzig bei J. C. C. Leuckart (Constantin Sander).

eine dem Franz'ſchen Geiſt verwandte Natur darin, daß er durchaus jugendlich iſt. Seine Reiſelieder Vom Berge, Op. 9 und glücklichen Naturlaute (Umſonſt, Op. 10.) finden durch Franz die gelungenſte Reproduction. Die erſteren ſind mit wenigen Ausnahmen die einzigen, wo nicht weibliche Anſchauung, weibliches Empfinden der Kern der Bewegung iſt. Goethe's Dichtungen ſind unter den von Franz in Muſik geſetzten Liedern verhältnißmäßig wenig vertreten: außer einem Goethehefte Op. 33) findet ſich nur noch Vereinzeltes vor. Immerhin laſſen ſich aber auch an dieſen Compoſitionen ſicher durchgeführte Beziehungen zwiſchen Muſiker und Dichter unſchwer wahrnehmen. Die feine Zurückhaltung Goethe'ſcher Art, das Maaßvolle und Verbindliche ſeiner vornehmen Natur hat Franz ſehr charakteriſtiſch wiederzugeben gewußt, und damit eine Seite des Dichters betont, die ihm vor allen Anderen eigenthümlich iſt.

Muſterhaft iſt Franz in der wahrhaft keuſchen, innig hegenden Aufnahme des dichteriſchen Worts an das muſikaliſche Herz. Niemals athmet ſeine muſikaliſche Reproduction auch nur den leiſeſten Hauch eines Mißbrauchs des poetiſchen Gegenſtandes zu voraus intentionirten muſikaliſchen Zwecken. Selbſt wo ein einzelnes ſeiner Lieder, beſonders im Vergleich zu vorzugsweiſe prägnanten, glücklich getroffnen oder unſrer Subjectivität näher ſtehenden, uns mehr formvollendet als warm gefühlt erſcheinen möchte, werden wir uns von der geiſtigen Wärme ſeines Verhältniſſes zum Dichter immer ergriffen

und befriedigt fühlen. Den häufigen Mißgriffen von Tonsetzern in Behandlung dichterischer Grundlagen gegenüber, von taktwollen und dadurch fast berechtigt erscheinenden Eigenwilligkeiten bis zu wirklich rohen Verunglimpfungen des Dichters, muß die zarte Gewissenhaftigkeit, mit welcher Franz zu Werke geht, besonders betont, und in Anbetracht der Breite, Consequenz und Einheitlichkeit seines lyrischen Schaffens als mustergültig hervorgehoben werden. — Dies ächt weibliche Entgegennehmen des dichterischen Produkts entscheidet und bedingt dann auch die künstlerischen Mittel seiner Schreibweise, sein Benehmen und Verhalten zu dem Dichter. Der musikalische Kern eines jeden Liedes ist durchweg einfach: eine harmonische, thematische oder deklamatorische Wendung oder Phrase bestreitet gewöhnlich den ganzen Verlauf. Sie ist stets von großer Elasticität und er macht es dadurch möglich, den verschiedensten Nüancen der Stimmung dienstbar zu werden. Die Modulation bestimmt durchschnittlich die Entwicklung des Gefühls weit mehr als die Melodie. Bei aller Einfachheit der Grundausweichungen — sie erstrecken sich fast immer nur auf die nächsten Verwandtschaftsgrade — bieten die Nebenmodulationen eine große Mannichfaltigkeit. Sie verbreiten über den Verlauf eine stete Lebendigkeit, schillern und scheinen nach allen Seiten, und wollen bis in die kleinsten, geheimsten Falten der Empfindung dringen: sie sind die wahren Interprete der Worte. Wenn nun das harmonische Gewebe die Situation der Stimmung zu zeichnen bemüht ist, so strebt der Gesang die letztere selbst wiederzugeben.

Derſelbe iſt meiſt auf eine deklamatoriſche Baſis geſtellt und wird nur zur Cantilene, wo das Gefühl concentrirter zur Erſcheinung kommen ſoll. Das Wort taucht ſich in den Ton, bildet gewiſſermaßen den Knochenbau, um welchen ſich der Klang als Fleiſch ſetzt. — In einheitlicher Entwicklung, plaſtiſcher Geſtaltung und Abrundung der Form folgt Franz mit der feinſten Aufmerkſamkeit dem Dichter. Selten, wenn nicht etwa der Letztere ſchon mit dem vollen Ausbruch des Gefühls beginnt, wird er uns gleich Anfangs die fertige prägnante Melodie aufdrängen, deren hervortretender Affekt unſre ruhige Auffaſſung des Wortes ſtören könnte; erſt mit der erhöhten Wärme des poetiſchen Ausdrucks wächſt auch die des muſikaliſchen, und die Anfangs oft in ihrer Beſcheidenheit unſcheinbare Melodie gelangt im rechten Moment zu einer Bedeutſamkeit, welche einen rückwirkenden Schimmer auf jenes ſcheue, glanzloſe Auftreten wirft. Bei dem in ſolcher Weiſe organiſchen Aufſproſſen ſeiner Liederblumen aus dem dichteriſchen Inhalt verſteht es ſich von ſelbſt, daß wir bei näherem Eingehen überall eine aus dem Styl des Componiſten ſich ergebende Berechtigung der Einzelheiten, der unentbehrlichen ergänzenden Beſtandtheile finden werden. Wahl der Tonart, des Taktes, des Rhythmus, der Begleitungsform, der Stimmführung nach ihrer homophonen und polyphonen Seite, werden nie zufällig, willkührlich erſcheinen, es wird ſich die innere Nothwendigkeit all' dieſer einwirkenden Mittel als durch den Zweck bedingt und meiſt ihm völlig entſprechend nachweiſen laſſen. Immer ent-

ſcheidet ein ſinniges Eingehen in den Dichter den Aufbau der Perioden, die Frage: ob ſich wiederholende Strophen, ob Strophe und Antiſtrophe, oder Hinzutreten einer neuen Phraſe ſich dem Gang, den Wendungen des Gedichts am beſten anſchmiegen, und es legt ſich in die Vertiefungen und erhabenen Parthien der Gußform ausfüllend das flüſſige Metall der Vor-, Nach- und Zwiſchenſpiele, daß keine Lücke, kein Riß, keine Spalte die ſchöne Rundung des Ganzen ſtöre.

Beſonders eigenthümlich iſt Franz die Fähigkeit des Zurückbiegens der dichteriſchen Pointe, die ihn ſtets vor einem Nebeneinander bewahrt, wobei zugleich ein hervortretender Zug ſeiner Manier in der Unerſchöpflichkeit bemerkbar wird, mit welcher er meiſt die Schlußcadenzen in der Singſtimme zu vermeiden, und den Abſchluß in ein nachhallendes Bekräftigen der Begleitung zu drängen weiß.

Es giebt unleugbar gewiſſe charakteriſtiſche Züge, durch welche alle Künſtler ſich ähnlich ſehen, aber keinen allgemeinen Typus für Künſtler und Dichter. Poeſie und Kunſt können allen Charakteren angeboren und ſympathiſch ſein, und wenn das Mittelalter alle Temperamente in vier Hauptkategorien eintheilte ſanguiniſch, choleriſch, melancholiſch und phlegmatiſch ſo giebt uns Albrecht Dürer in jenem wundervollen Bilde, in welchem er die Vereinigung von vier Heiligen darſtellt, von denen Jeder in eine der genannten Kategorien gehört, einen jener glänzenden Beweiſe, wie ſie nur dem Genius zu finden vorbehalten ſind,

daß alle vier die Fähigkeit haben das heilige Feuer der Begeisterung auszuströmen, welches die Dichter macht, ob sie nun ihr Leben dem Gesange weihen, oder es auf Thaten verwenden, die Stoff zu Gesängen bieten. Man möchte fast glauben, daß kein Motiv dieses großen Meister würdiger erschienen war vom Glanze seines Genius verherrlicht zu werden; denn vielleicht giebt es kein zweites Gemälde von ihm, wo wir die ruhevolle Erhabenheit seines Gedankens, die Tiefe seiner Compositien, seine durchdringende Intuition von dem geheimnißvollen Sinn der Linie, und der unerklärbaren, unlernbaren Bedeutsamkeit der Zeichnung, die Kraft der Contur, die Majestät der Stellungen, die Noblesse des Faltenwurfs, die gewissermaßen symphonische Wirkung seines virtuos behandelten, dem Gegenstand so innigst angemessenen Colorits, mehr bewundern könnten als hier, wo er das Ideal erreicht, ohne den von Raphael oft angestrebten sonnigen Färbungen oder der glühenden Atmosphäre der Venetianer, noch auch dem magischen Glanz eines Rubens zu ähneln, weder an conventionelle Pracht noch an einen zu derben Realismus streift. An den vier Köpfen dieser Gruppe lassen sich trefflich die Haupttypen wahrnehmen, welche, schwächer oder stärker hervortretend, die Grundzüge der so verschieden gearteten Organisationen der Künstler bilden, denen die verschiedenen Kunstformen ihre Entstehung verdanken. Wir finden hier den die Lyrik erzeugenden schwärmerischen Zug, die aufwallende Thatenlust, die den Helden, oder den Sänger des Helden erfüllt; das zur Trauer, zur

Satyre, zur Misanthropie oder Reflexion führende Versinken in sich selbst; wir sehen die nervöse Reizbarkeit, welche die Leidenschaften anspannt, und zu tragischen Entwicklungen, oder zu ihrer Schilderung leitet.

Franz gehört zu den träumerischen, tiefen und mit expansiven Momenten sparsamen Naturen. Seine zarte Gefühlsweise, sein feiner, durchdringender, aber jeden Lärm, jedes Gedränge hassender Geist halten ihn in sich selbst verschlossen, als fürchtete er jeden Meinungsaustausch, der in Bitterkeit ausarten könnte, als scheute er jeden Kampf, in welchem die zu hastig angeschlagenen Saiten seiner Lyra minder reine, minder harmonisch klangvolle und zarte Töne vernehmen lassen möchten. Man könnte ihn in mehr als einer Beziehung mit Chopin vergleichen; nichtsdestoweniger bestehen bedeutende Verschiedenheiten zwischen den beiden Künstlern. Chopin zog sich, wie Franz, aus dem Mittelpunkt der von Kämpfern unter verschiedenen Bannern wimmelnden Arena zurück; auch er hatte den Grund der Zerwürfnisse, dessen Zeuge er war, reiflich erwogen und die Adhäsion seiner Ueberzeugungen der einen Partei zugewandt, deren Kampf er gleichwohl nur durch seine nach den Principien der Streitenden ausgeführten Werke Hülfe leistete; auch er hatte nicht die Feindseligkeit Derer auf sich gezogen, von denen er in der Idee divergirte, und fand mit seinen Productionen überall eine wohlwollende Aufnahme. Auch er drängte seine Arbeiten in enge Rahmen, concentrirte seine Erfindung in schon vorhandene Formen, denen er neue Inten-

ſivität, neuen Werth, neue Lebensfähigkeit, neue Wendungen verlieh. Auch er verſchmähte alle an ſein Gebiet ſtreifenden Frivolitäten, verſchmähte Beifall um den Preis ſeines künſtleriſchen Bewußtſeins zu erpreſſen, und arbeitete jedes kleinſte Erzeugniß ſeiner Feder auf das Sorgſamſte aus, was ihm ſo ſehr gelang, daß ein ſeltnes Gleichgewicht ihrer Vorzüge ſeine Compoſitionen ſtempelt. Auch er hat gar Vieles und Manches ſeiner Muſe anvertraut; unausgeſprochene Leiden, unbewußtes Sehnen, tiefe Trauer, ſchimmernden Troſt in ſeinen kurzen aber ſinnvollen Werken eingeheimnißt. Chopin war aber eine comprimirt-leidenſchaftliche, überſchwellend nervöſe Natur, er mäßigte ſich, ohne ſich zähmen zu können, und begann jeden Morgen von Neuem die ſchwierige Aufgabe, ſeinem aufwallenden Zorn, ſeinem glühenden Haß, ſeiner unendlichen Liebe, ſeinem zuckenden Schmerz, ſeiner fieberhaften Erregung Schweigen aufzuerlegen, und ſie durch eine Art geiſtigen Rauſches hinzuhalten, in den er ſich verſenkte, um durch ſeine Träume eine zauberiſche feenhafte Welt heraufzubeſchwören, um in ihr zu leben und ein ſchmerzliches Glück zu finden, indem er ſie in ſeine Kunſt bannte. Durchaus alſo ſubjectiv ſchaffend wie Franz, konnte er aber noch weniger als dieſer dazu gelangen, ſich auf einen Augenblick von ſich ſelbſt zu trennen, um ſich einen Gegenſtand zu objectiviren, und durch Wahl und Behandlung ſeines Stoffes ſein Gefühl mehr vermittelnd kund zu geben. Gerade dadurch, daß er dem Kampfe mit ebenſo heftigen als heftig unterdrückten Leidenſchaften und Schmerzen hinge-

geben war, wurde es ihm faſt unmöglich, ſich die Friſt zu Arbeiten von längerem Athem abzugewinnen. Der beſte Theil ſeiner Werke war in kleine Dimenſionen gefaßt und konnte es nicht anders ſein, weil jedes einzelne dieſer Werke nur die Frucht eines kurzen Moments der Reflexion war, der hinreichte die Thränen und Träume eines Tages wiederzugeben.

Faſt alle Componiſten beginnen damit, den mehr oder weniger directen Ausdruck ihrer Individualität in der Kunſt zu ſuchen, ſei es nun in lyriſcher, dramatiſcher oder epiſcher Form. Die mit vorherrſchender objectivirender Erfindung begabt, haben dieſe erſte Tendenz bald erſchöpft, dieſem erſten Bedürfniß bald genug gethan, manchmal ſo raſch, daß ſie in dieſer Periode erblühte Geſänge nicht einmal der Welt mittheilen. Bei Andern iſt dieſe Bene von längerer Dauer; ſie finden volle Befriedigung in ihr und bringen eine ganze Reihe vortrefflicher und bewundernswerther Compoſitionen in ihr hervor. Die Künſtler, in welchen das Gefühl vorherrſcht, verharren längere Zeit oder für immer in dieſer Weiſe des Schaffens. Chopin war einer von denen, welche ſich nie aus ihr befreien, oder mindeſtens in andren Formen nie bedeutend geworden wären, wenn eine Verirrung ihres Strebens ſie dieſen Weg geführt hätte.

Wir wiſſen nicht, ob Franz, der als lyriſcher Poet ſchon eine ſo prädominirende Stellung einnimmt, ſich dazu beſtimmt fühlen wird, den Kreis ſeines geiſtigen Schaffens weiter auszudehnen. Seine bis jetzt veröffentlichten

Verſuche im Kirchenſtyl und die Art wie er ſich in dieſem bewährt, berechtigen uns aber zu der Vermuthung, der Augenblick werde für ihn kommen, wo er, wenn er nicht vorſätzlich den freien Zug ſeines Naturells hemmt, die Luſt und die Kraft zu umfangreicheren Unternehmungen in ſich fühlen wird. Und dann hegen wir die Ueberzeugung, welcher beſtehenden Form er ſich immer anſchließen möge, ſei es der Liturgie, dem kirchlichen oder ſogenannten weltlichen Oratorium u. ſ. w., und wie er dieſelbe ſeinem eigenthümlichen Genius vermitteln möge, er werde nicht minder Ausgezeichnetes als in den engen Schranken des Liedes leiſten, denn er gehört zu den tief erwägenden Geiſtern, die ſich von einem Werke, welchem ſie die reinſten und edelſten Theile ihres Selbſt vertraut haben, nicht trennen, bis es ihnen gelungen iſt, mit allem Aufwand von Fleiß und ſorglichſter Arbeit das ſchöne Maß zwiſchen Inhalt und Form erreicht zu haben. —

Franz iſt im Jahr 1815 am 28. Juni in Halle an der Saale geboren. Die Verhältniſſe im väterlichen Hauſe boten ihm wenig poetiſche Anregung; im Gegentheil wurde, was nicht zum bürgerlichen Brauch im Sinne des vorigen Jahrhunderts gehörte, als unnütz und verderblich betrachtet. Ohne beſondere Ereigniſſe verlief ſeine Jugend, und nur ganz zufälligen Veranlaſſungen hatte er

es zu danken, daß ſeine muſikaliſchen Anlagen geweckt wurden. Bereits vierzehn Jahre alt geworden, lag es ihm nun ob, und zwar ohne alle Unterſtützung ſeitens ſeiner Angehörigen, die Elemente der Tonkunſt, ſo gut es eben gehen wollte, auf eigne Hand und Verantwortung zu erlernen. Als ſpäter ſeine Neigung zur Muſik immer lebhafter auftrat, konnte man ihm freilich einen Lehrer nicht mehr vorenthalten; natürlich aber wurde, wie das die damaligen Anſchauungen mit ſich brachten, für den erſten Anfang der billigſte Muſikpädagog engagirt, und wie es vorauszuſehen war, überflügelte der begabte Schüler bald den Lehrer. Es mußte raſch ein Wechſel in Unterricht und Methode eintreten. Dies wiederholte ſich öfter, ſo daß im Zeitraum von vier Jahren der junge Franz bei ſämmtlichen Muſiklehrern in Halle ſtudirt, von jedem das Beſte profitirt hatte, ohne deßhalb gerade ein großes Capital von Wiſſen und Können ſein eigen zu heißen. Wie hätte er auch einen erklecklichen Nutzen, einen dauerhaften Leitfaden aus dieſem fortgeſetzten Umgang mit verſchiedenen doch äquivalenten Mittelmäßigkeiten ziehen können? Das begriff auch ſein geſunder jugendlicher Sinn ſo richtig, daß er, trotz ſeiner zahlreichen Unterrichtsſtunden, ſich gänzlich als ſich ſelbſt überlaſſen betrachtete, in ſeinen erſten Verſuchen nur der Laune ſeiner eigenen Eingebungen folgte, und ſo aus dem Nachtheil ſeiner Lage den unberechenbaren Vortheil zog, ſich daran zu gewöhnen, in der Wahl ſeiner Stoffe und der Form ſeines Gedankens nur den individuellen Trieb entſcheiden zu laſſen, ſtatt wie

ſo manche Talente ſeinen Geiſt der Nachahmung zu bequemen, und dann einem freigelaſſenen Sclaven zu gleichen, der eigene Lehrjahre braucht, um die ihm geſchenkte Freiheit nicht nur genießen, ſondern wirklich beſitzen und gebrauchen zu lernen. Wie Viele bleiben nicht ihr ganzes Leben ſolche Freigelaſſene und erreichen niemals die dem Freigebornen und -erzogenen natürliche edle Bewegung! Die Feſtigkeit ſeiner Intelligenz behütete Franz in dieſer ihm durch die Unfähigkeit ſeiner Lehrer gewordenen Unabhängigkeit vor Ueberhebung und Verirrung. Weder klagte noch ſpottete er über einen ſo fühlbaren Mangel an äußerer Hülfe. Er befand ſich wohl in dieſer Freiheit, wie in einem ihm natürlichen Element, und nutzte ſie beſcheidentlich zum Zuſammenhalten ſeiner Kräfte in ſich, gewöhnte ſich ſeine Augen auf ein Ziel zu richten, und langſam, beharrlich, conſequent die Mittel zu ſeinem Erreichen zu ergreifen. Eine ſolche Lage der Dinge in den frühеſten Jahren ſeiner künſtleriſchen Beſtrebungen beſtimmte vielleicht mehr als alle ſpäteren Einflüſſe den autodidaktiſchen Charakter ſeines Talentes. Die Auserwählten der Muſe, die Prädeſtinirten der Kunſt, wiſſen gleich den Bienen aus Kelchen, die für Andere tödtliches Gift enthalten, ſüße aromatiſche Nahrung zu ſaugen. Aber trocknes Studium genügte ihm nicht; der ſtarre Gedanke entſprach nur unvollkommen ſeinem Sehnen, wie eine ſtumme Schönheit ſein Herz unerfüllt gelaſſen haben würde. Die geſchriebene Muſik war ihm nur Körper ohne Seele; er bedurfte des Hörens um ſein Ideal ſich verwirklichen zu

ſehen. Wie geringſchätzend auch die von den angeblichen ernſten Muſikern gegen das Virtuoſenthum angenommene Miene ſein mag, ſo iſt es darum nicht minder wahr, daß jeder wirklich berufene Muſiker das Bedürfniß dieſer Virtuoſität hegt; den Trieb in ſich fühlt, zu hören, ſich gleichſam in Wellen von Tönen zu tauchen, ſich auf ihrem unendlichen Element zu wiegen, ihren Aether zu durchſchiffen, ihre duftenden Hauche um ſeine entfalteten Schwingen koſen zu laſſen, ſich mit ihren wunderlandſchaftlichen Wolkenbildungen zu umgeben, ihren tragiſchen oder ergreifenden Dialogen zu lauſchen, ſich in ihre Welt ausdrucksvoller, gleich den Zauberformeln einer himmliſchen Sprache glühender und funkelnder Atome zu verſetzen. Franz wollte muſiciren hören und ſelbſt muſiciren; er warf ſich leidenſchaftlich auf das Orgelſpiel und lief des Sonntags von einer Kirche in die andere, um die reſpectiven Organiſten auf einzelne Choralverſe abzulöſen.

Er beſuchte damals das Halliſche Waiſenhaus-Gymnaſium und ſeine dortigen Studien bildeten ſeine Hauptbeſchäftigungen, die ſogenannte ernſte Seite ſeines Lebens, auf welche ſeine Eltern das größte Gewicht legten, indem ſie ſeine Neigung zur Muſik immer nur als eine Art ungefährliche Monomanie betrachteten, von der ihn befreit zu ſehen ſie allerdings für ein Glück gehalten hätten, weil ähnliche Idioſyncraſien einen jungen Menſchen immer vom Erlangen jenes wohlgefirnißten, wohlſtyliſirten und behaglichen Philiſterthums abhalten, dieſem erwünſchten

Ziel guter Familienväter, in deſſen Gefolge ſie mit ziemlicher Gewißheit eine feſte Anſtellung, eine reſpectable Heirath, ein anſtändiges Auskommen, ein anſtändiges Leben, ja endlich ein anſtändiges Begraben für ihren Sprößling und Erben vorausſetzen dürfen. Die Profeſſoren des Gymnaſiums behandelten die Kunſtkänkeleien ihres Zöglings mit noch größerer Strenge, als ihm unter dem elterlichen Dache wiederfahren war; ſeine verſtockte Muſikliebhaberei wurde Stichblatt mancher Witzeleien und zog ihm manchen Hans-Narren zu. Der angeſtellte Cantor hatte eine beſondere Muſikſtunde für die begabteren Zöglinge eingerichtet; Franz fühlte ſich zu ihm hingezogen; ihn umgab ſo beengend das ſumpfige Waſſer geiſtigen Stillſtandes, daß, wer ihn ohne Mäkeln an ſeiner Kunſtleidenſchaft gewähren ließ, ihm willkommen war; bald wurde ihm von ſeinem muſikaliſchen Protector die Beförderung zum Accompagnateur zu Theil. Die Compoſitionen von Händel, Haydn, Mozart entzündeten ihn und warfen die erſten Strahlen in die dunkeln Wirren ſeiner Ideen, die Niemand ihm erhellen half und die ſelber zu lichten ihm noch nicht gelungen war. Es gehört dies zu den Vergünſtigungen, welche das Schickſal ſeinen Schützlingen angedeihen läßt, indem es ihnen im dringendſten Augenblick durch Menſchen oder Ereigniſſe das verſiegende Mark ihrer Fähigkeiten erneuert. Bebend von Enthuſiasmus, ergriffen von den Klängen die ihn entzückt hatten, wagte nun Franz, ohne auch nur Anfänge der Harmonie, des Contrapunkts oder irgendwie ein gründ-

licheres theoretiſches Wiſſens inne zu haben, ja ohne nur ihre Nothwendigkeit klar einzuſehen, die erſten Verſuche in der Compoſition. Wie früher, blieb er auch jetzt ſich ſelbſt überlaſſen und arbeitete ohne Aufſchluß und Rath in den blauen Tag hinein. Nichtsdeſtoweniger überwog der Drang zur Production ſo ſehr in ihm, daß zu dieſer Zeit eine Verkehrung in der Wichtigkeit ſeiner verſchiedenen Arbeiten eintrat. Bis jetzt, trotz ſeiner mehr und mehr übergreifenden Neigung für die Muſik, trotz dem Hang ſeines Gemüths, ſich in ihre Probleme zu vertiefen und ihnen alle Mußeſtunden, ſelbſt einen Theil der für die ernſteren Studien beſtimmten Zeit, in frevelnder Heimlichkeit zu widmen, waren ihm dieſe letzteren als der Schwerpunkt ſeines Daſeins erſchienen; er liebte ſeine Eltern zu ſehr, um alsbald eine der ihrigen ſchnurſtracks entgegengeſetzte Meinung in ſich wurzeln zu laſſen, und die ihm von Kindheit auf eingeflößte Ueberzeugung, daß es für ihn Pflicht ſei, ſeine Gymnaſialſtudien gehörig zu abſolviren, nicht geduldig anzunehmen. Nun aber begann Widerwillen ſich ſeiner zu bemächtigen; er fühlte bei aller Fügſamkeit, daß dieſe Studien ſeiner wirklichen Entwicklung nicht nützlich ſein könnten, und verlor immer mehr die Fähigkeit ſich ihnen mit Intereſſe und Erfolg hinzugeben. Harte Conflicte folgten bald darauf in ſeinem Innern zwiſchen ſeiner natürlichen Schüchternheit und Folgſamkeit, zwiſchen Ergebenheit und gewohntem Gehorſam gegen ſeine Eltern, und dem Gedanken, daß er auf dem Gymnaſium ſeine Zeit vergeude, ſeine beſten Jahre ver-

liere. Für dieſes Uebel wußte er kein anderes Mittel zu finden, als den bis jetzt eingeſchlagenen Weg zu verlaſſen, und unter den Augen eines Meiſters der Tonkunſt eine neue Studienzeit zu beginnen, wobei ſeine Wahl ſich natürlich für einen Componiſten entſchied, der damals bedeutenden Ruf genoß und deſſen Aufenthalt nicht ſehr weit von Halle entfernt war: Friedrich Schneider. Welcher Künſtler, der es trotz der beſchränkten Anſichten einer zärtlichen und vorurtheilsvollen Familie geworden iſt, vermöchte nicht in einem Augenblick alle Phaſen des Kampfes zu überſehen, den Franz auszufechten hatte, bis ſeinem Wunſch, ohne einen offenen Bruch mit den Seinigen, willfahrt wurde? Er verließ endlich das Gymnaſium, auf welchem er bereits in die höheren Claſſen vorgedrungen war und begab ſich nach Deſſau, um hier in anhaltendem Studium ſeine unbeſtimmten, fragmentariſchen muſikaliſchen Begriffe zu regeln, abzuklären und in eine Folge zu reihen, obgleich ſelbſt jetzt, weder er, noch beſonders ſeine Familie an die Möglichkeit dachte, daß er die Muſik zu ſeinem Beruf, zum Hauptzweck ſeines Lebens wählen könnte. Von einem ſolchen Einfall glaubte man nichts fürchten zu müſſen, denn man hielt ihn nicht einmal für ausführbar. Er ſelbſt gab ſich nicht klare Rechenſchaft über die Tragweite ſeines Entſchluſſes. Ihm lag vor der Hand vor allem daran, die verhaßte Schule zu verlaſſen, ſich ungeſtört der Muſik hinzugeben, wobei vielleicht ein Hang zur Oppoſition, der in ihm keimte, nicht ohne Wirkung war.

In Deſſau wiederholten ſich, wenn auch in veränderter Geſtalt, ziemlich dieſelben Erſcheinungen, die ſeine früheren Beziehungen zur Kunſt characteriſirten. Die Regeln und Theorien, die man ihm lehrte, vor ihm entwickelte, ſtießen ihn zurück; er ging nicht in ihnen auf und begann nach den feſtgeſetzten Lehrſtunden andere Arbeiten, welche wie ſeine erſten künſtleriſchen Verſuche Aehnlichkeit mit dem Verfahren der Spinne beim Weben ihres Netzes hatten: daß er nämlich den Stoff dazu aus ſich ſelber zog. Es verſteht ſich ungeſagt, daß Schneider wenig Gefallen an dieſer ſeltſamen Methode fand, das gefährliche Beiſpiel ähnlicher Unabhängigkeitsbeſtrebungen tadelte. Es dauerte nicht lange, ſo kam Franz in die Stellung einer persona ingrata. Zum Erſatz dafür erwarb er andere Sympathieen. — Wenn es Meiſter giebt, denen ungebundene, junge Parteigänger mit faſt blinder Ergebenheit freudig folgen, und von edler Kühnheit entbrannt, ihre Doctrinen mit dem eigenen Namen, mit dem Blut ihres Geiſtes beſiegeln, ſich rückſichtslos enthuſiaſtiſch unter ihr Banner ſchaaren, ſo ſtehen dieſe Meiſter auf den gefährlichſten Vorpoſten der Kunſt, und kämpfen mit einem Muth, der von Gegnern Verwegenheit genannt wird, der aber in glücklichen Fällen den Virgil'ſchen Spruch rechtfertigt: Audentes fortuna juvat. Um ſolche Meiſter, die mehr Schule gründen, als Schule halten, ſtrömt es von friſch pulſirendem Leben über; die ſie umgebende elektricitätserfüllte Luft begünſtigt das Erblühen aller Fähigkeiten, und treibt Blüthen geiſtigen Genuſſes hervor, welche das

Bewußtſein des eigenen Werthes in jedem der Betheiligten aufrichten und kräftigen, und darum ſo theuer und unvergeßlich bleiben. Für Schneider wäre dergleichen ziemlich fremdartig und fernliegend geweſen. Er fühlte das Bedürfniß nicht, in einer Atmoſphäre zu leben, in welcher der Geiſt unabhängig von ſeiner ſpeciellen Richtung frei ſich ergeht, und ſeine Schule entbehrte ſo einer der unumgänglichſten Nothwendigkeiten der Kunſt. In einer ſchweren, ſtagnirenden, dicken, geiſtigen Luft wird die freie Entwicklung dem Jünger zur Unmöglichkeit. Dann bilden ſich wohl unter den Augen des Meiſters, ohne ſein Wiſſen, Gruppen von Diſſentirenden, die ſich verbinden ohne einen klaren Begriff von dem revolutionären Character ihrer Beſtrebungen zu haben, ohne mehr als zu ahnen, daß aus ihrem Bunde Ueberzeugungen und Tendenzen entſtehen werden, die von denen des Meiſters bedeutend abweichen. So die Schüler unter Schneider. Es konnte nicht ausbleiben, daß Franz einer ſolchen Gruppe ſich endlich anſchloß und er ſelbſt geſteht ein, daß die unter jenen jungen Leuten, welche viel hinter dem Rücken des Lehrers muſicirten, den mehr die Art ihrer Muſik, als die Heimlichkeit ihres Gebahrens verroſſen haben würde, eingeathmete Luft das einzige ſeinem wahren Fortſchritt günſtige Element geweſen ſei. Seine harmoniſchen und contrapunktiſchen Studien waren für ihn nur eine Anhäufung von Material, deſſen er ſich eines Tages bedienen ſollte, um ganz andere Gebilde aufzuführen, als die man ihm zum Muſter hinſtellte. Während ſeinem zweijährigen Aufent-

halt in Deſſau 1835—37) componirte er gar viel und in ſeinen damaligen Verſuchen iſt es intereſſant das mühſame Winden einer jugendlichen Phantaſie, unter dem Schulzwang und dem Bedürfniß, denſelben abzuſchütteln, zu verfolgen.

Nach ſeiner Rückkehr in das elterliche Haus, gerieth er in große Verlegenheit. Er hatte noch keine jener Fähigkeiten erlangt, denen die Welt Rechnung trägt und die uns Geltung in ihr verſchaffen. Mit einer bürgerlichen Stellung, die ihn als 500ſtes ehrliches Rad in der ſocialen Maſchine ſeiner Vaterſtadt eingereiht hätte, konnte und wollte er nicht mehr liebäugeln. Er war entſchieden, komme was kommen mag, Muſiker zu bleiben, da er ſich ſchon als einen ſolchen, und ſogar als einen vollkommenen, anſah. Indeſſen ließen ſeine beſten Arbeiten noch zu ſehr den taſtenden Schüler merken und erreichten den Grad von Klarheit und Wirkſamkeit nicht, den das Publikum verlangt. Sein ſchüchternes, zurückgezogenes Naturell war nicht dazu geeignet, Befriedigung in Salon- und Coterieſucceſſen, in Liebes- oder Welthändeln zu ſuchen. Er litt widerſtandslos unter den Verunglimpfungen, welchen ſolche Organiſationen ausgeſetzt ſind, die in Ermangelung äußerer glänzender Eigenſchaften menſchenſcheu werden, und ſich ihrer Mittel oft in Augenblicken beraubt fühlen, wo es ihnen dringend nothwendig wäre, ſie hervorzukehren. Er krankte wie Rouſſeau und Schiller an Treppengedanken, oder wie wir ihn ſelbſt ſagen hörten, er thaute gewöhnlich auf, wenn es zu ſpät war. Seine

Gemüthssituation wurde durch bittere Bemerkungen verſchlimmert, die ihm ſeine Verwandten und Freunde nicht erſparten, als es erweislich wurde, daß ſeine muſikaliſchen Studien bis jetzt nur negative Reſultate herbeigeführt hatten, und im gewöhnlichen Sinn ſeine Laufbahn eine verfehlte zu nennen war. Dieſer Zuſtand wurde ihm dadurch noch peinigender, da er in Deſſau von einem der gefährlichſten Uebel jedes Conſervatoriums angeſteckt worden: Selbſtgenügſamkeit. Nur zu oft ausgeſprochenes Mißtrauen in ſein Talent, in ſeine Zukunft vermehrte die innere Gedrücktheit ſeines Weſens. Statt in ſeinem Familienkreis expanſiver zu werden, kehrte er mehr und mehr in ſich ſelbſt zurück, ward immer feſter in ſeinem Streben nach Unabhängigkeit von der Meinung Andrer beſtärkt, und immer entſchloſſener nur auf ſich ſelbſt zu rechnen. Es war eine Periode voll Kampf, Leid und Zweifel, voll Mühe und Entſagen für ihn; vielleicht hätte ſie zerſtörend auf ihn gewirkt, denn wie ſchwer iſt es nicht ſo vielen widerſtrebenden Einflüſſen Stand zu halten, aber hier war es der ſanfte, auf ihn eingehende Character der Mutter, die weibliche Gabe der Intuition, welche dem Inſtinkt ihrer Liebe einen ſo weihevollen Zug verleiht, die ihn aufrecht hielt und rettete, der nur in einem liebenden Herzen des Stützpunktes bedurfte, um den Hebel ſeiner Energie, ſeiner äußern Kraft wirken zu laſſen.

Um dieſe Zeit lernte er zuerſt Seb. Bach und Franz Schubert kennen und liebgewinnen. Während er ſich mit dem Genie dieſer Beiden durchdrang, verſchwand allmälig

jene von Deſſau mitgebrachte Selbſtgenügſamkeit, und ehe viel Zeit verging, wurden alle Deſſauer Compoſitionen beſeitigt. Die genaue Bekanntſchaft mit dieſen Meiſtern, ein fortwährendes innerliches Beziehen und Vergleichen des von ihnen Geſchaffenen mit den eigenen Skizzen, wirkte deprimirend auf ſein künſtleriſches Bewußtſein, und nährte ſogar die entmuthigenden Zweifel an der Productionsfähigkeit ſeiner ſelbſt. Nichts deſtoweniger nahm er ſie nur um ſo inniger in das enthuſiaſtiſche Gemüth, in das heranreifende Verſtändniß auf. Seltenes Beiſpiel aufrichtiger Liebe zur Kunſt! Durch dieſe Wendung entging er der Petrification, welche aus einer unbeſtimmten Verlängerung des Conflicts zwiſchen Verkennung der Seinigen und krankhaft geſteigerten Selbſtvertrauens, das ſo leicht in leeren Dünkel ausartet, hätte folgen können.

Ueberdies fand er jene intellectuelle Bewegung, jenes ſtete Kommen und Geben von Ideen, die Ebbe und Fluth verſchiedenſter Anſchauungen, die ihm in Deſſau gefehlt hatte, nun in Halle. Wenn auch das dortige öffentliche Muſikleben von zu geringer Bedeutung war, ſo bot die Univerſität mächtige Elemente geiſtiger Nahrung, wie man ſie gerade in jenem Zeitpunkt anderswo in Deutſchland vergebens geſucht hätte. Man wird ſich der Thätigkeit erinnern, welche Halle's denkende Jugend damals entfaltete, die in einer periodiſchen Revue, deren philoſophiſche Meinung Epoche machte, ihren vornehmlichſten Ausdruck fand. Arnold Ruge und ſein Anhang hatten in den gebildeten Kreiſen eine große Rührigkeit hervorgerufen, die

natürlich alle Gebiete des geistigen Lebens zu durchdringen begann. Wenn sich Franz den emporkeimenden neuen Ideen nicht unmittelbar anschloß, sie nicht durch Wort und Schrift verbreitete, so wendete er seine analysirende und sympathisirende Reflexion an Alles, was edel und fruchtbringend in diesen Untersuchungen der philosophischen Freiheit war. Er begriff schnell, daß der Künstler seinen Blick nicht auf die von ihm zu behandelnden Gegenstände beschränken dürfe, daß es ihm nachtheilig sein müsse, der Temperatur der Ideen, welche ihn umgeben, fremd zu bleiben, seine Kunst nicht als einen Theil des großen Ganzen zu betrachten, in dessen Mitte wir leben, und identificirte sich den allgemeinen, durch die neuen Forschungen neubelebten Interessen. Der günstige Einfluß, den dies geistige Mitringen auf ihn übte, läßt sich nicht verkennen, und dieser Moment war dadurch so vorherrschend wichtig für seine spätere Lebensaufgabe, daß er sein Verhalten zur Welt und Kunst auf eine gewisse Norm stellte. Auch läßt sich behaupten, daß Franz nicht durch seine Lehrzeit in Dessau, sondern durch die einsam verlebte Zeit in Halle zu dem Musiker geworden ist, den wir heute bewundern. Nicht als ob wir Nothwendigkeit und Nützlichkeit der in Schneider's Schule erlangten Elementarbegriffe in Abrede stellen wollten. Sie waren ihm eben so unentbehrlich als seine ersten Gymnasialstudien, ohne welche er nicht fähig gewesen wäre, den philosophischen Debatten zu folgen, deren stummer aber begieriger Zeuge er war. Das aber hat Franz gegen uns selbst ausgesprochen, daß wenn die Steifheit,

Unbeweglichkeit und Engigkeit der Deſſauer Principien unmerificirt, unerweitert und ungeſchmeidigt in ihm geblieben, er nie Franz geworden wäre, nie den Muth erlangt hätte, ſeine Individualität zu bekräftigen, ſich nicht für verpflichtet zu halten, ſo zu thun wie Andere gethan hatten, ſich von anerkannten Berühmtheiten in's Schlepptau nehmen zu laſſen. Er hätte den leicht zu ertheilenden Rathſchlägen nachgegeben, die vom Munde vorgeblicher Gönner regnen, denn es iſt nicht immer nöthig auf Hiob's Miſthaufen zu liegen, um wie er von Freunden mit leeren Redensarten umgeben zu ſein. Er hätte vielleicht jenen wohlgemeinten aber verderblichen Inſinuationen Gehör geſchenkt, die uns ſtets auf Anderer Gelingen hinweiſen, uns auf Anderer Wege drängen, ohne zu wiſſen, ob wir auf ihnen zu wandeln vermögen, denn wenn das Thierreich in verſchiedene Klaſſen getheilt iſt, die in verſchiedenen Elementen leben, ſo ſind es vielmehr die ſelbſtändigen Talente; die Organiſation eines jeden Einzelnen iſt zu eigenthümlich eingerichtet, um in der Atmoſphäre eines Anderen ſeine angeborene Originalität und Vorzüge nicht einzubüßen. Franz überzeugte ſich von dieſer Wahrheit, als er über die Geſammtkunſtverhältniſſe nachdachte. Dann, den Muth, den er durch langes Vertiefen in Bach und Schubert verloren, wieder aufraffend, das Joch alter Formeln abſchüttelnd, die falſche Wichtigkeit verlernend, die die Kenntniß gewiſſer Meiergeheimniſſe verleiht, wenn wir ſie für die höchſte Weihe halten, entſchloß er ſich, ſeinen Weg zu beſchreiten, und vor allen Dingen ſein

geistiges Selbst zu vervollkommnen. Er begriff, daß die Form ein weiches Wachs ist, in welches unser Relief abzudrücken es sich handelt, daß je feiner das Relief geschnitten sein wird, deste besser das Gepräge sich zeigen muß. Die Form, die man ihm als Wesenheit der Kunst gezeigt hatte, verlor für immer in seinen Augen ihren unantastbaren Character. Er erkannte die ganze Götzendienerei, die darin lag, das Bild für den Gott, das Mittel für den Zweck zu halten, und auf die Qualität des Wachses mehr Gewicht zu legen, als auf die Schönheit des Gegenstandes, den es vergegenwärtigen soll. So befand er sich in der rechten Stimmung des Geistes, die Kühnheit und Bescheidenheit zugleich umfließt, die Hoffnung anspornt und das Selbstbewußtsein in Schranken hält. Vom Augenblick an, wo die Form ihm nur noch als das unentbehrliche Mittel der Ideen erschien, formulirte er sich den unumstößlich richtigen Satz von der Nothwendigkeit, ein schönes Gleichgewicht zwischen Form und Gedanken zu erhalten und nur solchen Gedanken Ausdruck zu geben, die der schönen Form würdig sind. Wer Jahre lang sich bemüht hat, das dichte Gewebe philosophischer Systeme zu durchdringen, um ihre Consequenzen auf das Bereich der Kunst anzuwenden, und wem es gelungen, die dort geschöpften Ideen in solche hochherzige, umfassende, fruchtbare Principien zu formuliren, muß natürlich das Verlangen nicht allein ihrer Mittheilung, sondern ihrer Verbreitung empfinden, und im Bewußtsein, daß sie zur Veredlung der Kunst beitragen, Proselyten für seine Meinungen zu werben. Franz suchte

sie um so eifriger; als er sich noch nicht ganz aus der Niedergeschlagenheit erhoben, in die ihn die in peinlichem Verzagen gefaßte Ueberzeugung versetzt hatte, daß er zum Produciren unfähig sei, und nicht die nöthigen Eigenschaften eines Componisten besitze. Dies Propaganda-Interesse trieb ihn aber aus seiner Zurückgezogenheit hervor, und er sah sich mit einemmal von einem Kreis junger Leute umgeben, die zu einer gewissen künstlerischen Bildung einen regen Enthusiasmus für die Kunst mitbrachten, und bildete den Mittelpunkt einer Gruppe, die sich speciell mit der Musik, mit ihrer Aufgabe im socialen Leben, ihrer ethischen Bestimmung und Berechtigung beschäftigte. Man gab sich nicht damit zufrieden Musik, und ganz gute Musik zu machen, man befleißigte sich ästhetischen Nutzen aus ihr zu ziehen. Franz gefiel sich mehr und mehr in diesen abstrakten intellectuellen Uebungen, die er in der Folge auf seine eignen Werke zu wenden bemüht war, indem er eine Selbstkritik erwarb, wie sie unter unsren Künstlern leider nur zu selten vorkommt, welche sich entweder mit dem Ausdruck ihrer Gefühle begnügen, ohne ihren Werth zu prüfen, sich ihrer Läuterung zu bestreben, oder sich an der gerundeten Form erfreuen und vergessen, ihr durch das Gefühl Bedeutsamkeit zu verleihen.

Sechs Jahre lang fühlte Franz keinen Antrieb, die Feder zur Hand zu nehmen; er war einzig mit einer Aufgabe beschäftigt, welche die Eltern so oft irrthümlich auf dem Gymnasium für abgethan halten, und die in unsrer Zeit vorzugsweise jeder schaffende Künstler mit Liebe und

Gewissenhaftigkeit erfüllen muß. Er strebte nach Erweiterung seines Ideenkreises, nach dem Erreichen eines höhern Standpunktes, von welchem aus die Stellung der Kunst bezüglich ihres Verhältnisses zu Vergangenheit und Gegenwart der Gesellschaft zu übersehen ist, von welchem aus man sich Rechenschaft geben kann, in wie weit sie ihre Mission schon erfüllt hat, welches ihre Aufgabe für die Zukunft sein wird, von welchem man ihren Ausgangspunkt erfassen, ihr Ziel ahnen lernen kann. So lange ein denkender Künstler über all' diese Punkte nicht in sich selbst klar ist, schlummert der Wunsch nach eigner Bethätigung in ihm. Vor Allem beherrscht ihn eine Art nie zu sättigender Neugier, ein unaufhörlicher Durst, welcher durch Studium nicht gelöscht, sondern immer heftiger entfacht wird. Die musikalische Bildung unseres Componisten hatte übrigens unter dieser Periode, wo sein Geist mehr mit verallgemeinernden Gedanken als speciellen Arbeiten beschäftigt war, nicht zu leiden. Er blieb nicht bei der Bewunderung Bach's und Schubert's stehen, sondern folgte aufmerksam der Entfaltung der Schule, welche man damals die romantische nannte. In Leipzig bildeten Mendelssohn's und Schumann's praktische und schriftstellerische Bestrebungen einen Kreis voll Leben und Bewegung um sich, und der Einfluß dieser Nachbarschaft erstreckte sich bald bis Halle. Häufige Wiederklänge trugen den Ton der Hauptstadt herüber und wurden begierig aufgenommen. Mendelssohn, Schumann, Chopin, Henselt und andere damals vielleicht weniger beachtete, wenn auch oft erwähnte

Namen, erregten Sympathie und Achtung in Franz. Er nahm alles seiner Natur Zusagende von ihnen in sich auf. Ganz besonders dieser Arbeit des Assimilirens mit den Werken der Zeitgenossen, deren Geist dem seinigen entsprach, und deren Form das Siegel ihrer Zeit trug, verdankte er ein allmäliges Zurückkommen auf sich selbst, ein weniger unerbittliches Verfahren der Vergleichung, des Urtheils, wie auch das Bedürfniß, sich einmal wieder gänzlich in seine eigne Gefühlsweise zu versenken, um sie dann frei im Kunstwerk erscheinen zu lassen, den Drang sich auch auszusprechen, statt wie er in den letzten Jahren gethan hatte, in Anderer Werken dem seinen Gemüthsstimmungen Nahekommenden, nachzuspüren.

Führten aber nur die verschiedenen Phasen des geistigen Lebens dieses Resultat herbei? Muß man nicht auch dem Einfluß persönlicher Erlebnisse in den hervorragenden Momenten der Künstlerlaufbahn Rechnung tragen, welche maßgebend sind für die Richtung, die sein Bildungsgang nahm? Darf man sich den Gesammteindruck seiner Werke vergegenwärtigen, ohne der Färbungen zu gedenken, welche der prismatische Schein goldner Hoffnungen, strahlenden Glücks, oder der trübe Nebel trauriger Enttäuschung, bittrer Betrübniß auf seinen Geist, auf seine Imagination warfen? Der Augenblick, in welchem Franz sich auf's Neue zur Composition angetrieben fühlte, war nicht blos in der Geschichte der Entwicklung seines Talentes von Wichtigkeit; er traf mit einem Moment tiefer Leidenschaft zusammen, welche rüttelnd an allen Fibern seiner Seele auch die

poetischen Saiten zu neuen Schwingungen erregte. Er liebte mit aller Hingebung, wie sie nur in seiner reinen, edlen Natur keimen konnte. Er träumte von einem Glück . . . leise berührte ihn sein Flügel . . . und dann entfloh es! Diese Katastrophe seines innern Geschicks entschied seine völlige Reife. Er brach mit allen Lockungen schwankender Wünsche, schwankender Hoffnungen; der Schmerz stählte und concentrirte seinen Geist und gab ihm jene Weihe, jene Energie, die der Seele ihre ganze Freiheit lassen, um mit allen Kräften diese Freiheit zu bestätigen. Mit diesen neuerweckten Kräften fühlte er sich berufen, seinen Platz unter den Männern der That einzunehmen, im Namen seiner innern Begeisterung seine eigene Sprache zu sprechen. Ein Trieb, dessen Berechtigung er nicht verkannte, zog ihn zur Lyrik und besonders zur Form des Liedes, denn was er am mächtigsten fühlte und dachte, nahm unwillkührlich diese Form an. Weit entfernt, sich bei der Wahl eines Genres aufzuhalten, dessen äußere Vortheile und Mißstände abzuwägen, dachte er anfangs gar nicht einmal an die Oeffentlichkeit, und schrieb nur, um den ihn überwältigenden Gefühlen einen Ausstrom zu verschaffen — per sfogarsi. Seine verschlossene, wenig mittheilsame Gemüthsrichtung machte ihm diese Art sich auszusprechen doppelt nöthig. Und nun fand es sich, daß die langen Jahre freiwilliger Abstension von aller Production ihm nicht nur nicht schädlich gewesen waren, sondern dazu gedient hatten, die ganze Frische seiner Verve zu kräftigen. Seine beständige musikalische Beschäftigung hatte ihm nicht erlaubt,

die in der Schule erlernten Metiergeheimnisse zu vergessen, während seine anhaltende innerliche Arbeit hinreichend gewesen war, ihn von allen Fesseln der Vorurtheile zu befreien.

Auch diesmal, wie in so manchen anderen Fällen war es die meist rüstiger als die eigene wirkende Selbstliebe der Freunde, welche ihn zur Herausgabe seiner ersten Werke entschied. Schumann, dem er damals am nächsten stand, führte ihn in die Oeffentlichkeit ein und war sein Pathe in der musikalischen Welt mit jener freundschaftlichen Anerkennung, die uns in seinen Schriften so anmuthig berührt. Franz begriff, daß von diesem Augenblick an sein Verhalten zur Kunst in ein neues Stadium trat. Es handelte sich für ihn nicht mehr ausschließlich darum, sich in seinen Compositionen selbst zu genügen; seine künstlerischen Productionen mußten Maaß und Begrenzung in den Anschauungen und Empfindungen Anderer finden lernen. Die persönliche Bekanntschaft mit den Größen der Zeit, mit Mendelssohn, Schumann und Anderen bahnte ihm den Weg nach Seite der Selbstprüfung und Selbstachtung an. Er ging tiefer auf das Nachdenken über sich und seine Stellung dem Publikum gegenüber ein: das Resultat dieses Nachdenkens war das bewußte Festhalten an der eingeschlagenen Richtung, die klare Ueberzeugung, nur auf diesem Grund und Boden der Kunst und, was ja dasselbe ist, der Welt nützlich sein und wirken zu können. Diesem Entschluß gesellte sich als natürliche Folge ein zweiter, der: nie um des bloßen

Producirens willen zu schreiben und noch viel weniger aus irgend einem Motiv des Gewinns oder der Eitelkeit, sondern nur dann, wenn die innere Stimme, Sehnsucht nach dem Ideal, der heilige Reiz, welcher uns in der Kunst die Verklärung unserer edelsten Regungen zu suchen treibt, ihn dazu drängten, und ihn der Inspiration gewiß machte, ohne welche wir weder Liebe zum Schönen fühlen, noch die rechten Formen dafür auffinden können. Und wer möchte sagen, daß er diesem edlen Gelöbniß nicht treu geblieben? Wer möchte unter seinen Schöpfungen eine einzige ausfindig machen, die andere Hebel verriethe? Weit entfernt sein Gelübde zu verletzen, setzte er sich vielmehr einer andern Gefahr aus: der einer zu großen Intensität des Gefühls, einer zu anhaltenden Selbstvertiefung, einer zu ausschließlichen Betrachtung seines inneren Wesens. Die Veränderungen, die er mit fester, überlegter Intelligenz später in seinen Compositionen vornahm, zeigten sattsam, daß er diesen Fehler bald begriff und vermied.

Seit er nun seine Componistencarrière mit Verdienst und Ehren begonnen, bot sein äußeres Leben wenig Wechsel dar. Er schloß ein glückliches Ehebündniß, und fand an dem von zarten Tugenden geschmückten häuslichen Heerd jene helle, gleichmäßige Atmosphäre, wie sie geistigen Arbeiten günstig ist. Allerdings fehlte es ihm nicht an mehrfacher localer Opposition und Antipathie, die nur dazu dienen das Sprüchwort in Erinnerung zu bringen: daß Niemand Prophet in seinem Vaterlande ist. Jeder der

den beſchränkten Ideenkreis einer kleinen Stadt kennt, wird leicht errathen, daß man eben das Intereſſe und die Nützlichkeit nicht begriff, welche für einen Muſiker Beſchäftigungen haben konnten, die keinen directen Zuſammenhang mit ſeiner Specialität hatten, denn es giebt im Jahr der Gnade 1855 immer noch gute Leute die glauben, daß Künſtler und Handwerker eins und daſſelbe iſt, und daß man, um ein guter Maler, Bildhauer, Muſiker zu werden, nicht nöthig habe, ſich einen weiteren Horizont auszuſuchen, als den des Ateliers, ganz wie Schneider und Schuſter. Franz wurde für abſonderlich, originell gehalten, ja man ging ſo weit (und es iſt dies ein characteriſtiſcher Zug, der ſich wohl in manchem Künſtlerleben wiederfinden ließe, und ein unnützer Wink mehr für die Pecanten und Dummköpfe der Zukunft ſein mag), ſich in die Ohren zu flüſtern, daß eine ſolche Excentricität des Charakters nur von einem Anſatz zur Narrheit herkommen könne! Gewiß erwies ſich ihm nichts hinderlicher, als daß er in der Stadt wohnte, in der er geboren und erzogen war. Die Menge verzeiht es dem Genie nicht, daß es mit der Keuſchheit der Pflanze ſich entwickelt, deren Erblühen ſich langſam vorbereitet, die dem Schooß der Nacht ihren Kelch öffnet und dann dem hellen Tag, den überraſchten Augen, den Glanz ihrer Blüthe zeigt. Es verdrießt ſie, daß ſie an einer Blume mit geſchloſſenen Blättern vorübergegangen iſt, ohne ihren Werth, ihr Prangen errathen zu haben, und ſie beſtreitet denſelben, nur um ſich dem peinlichen Gefühl zu entziehen, daß ſie ihn nicht

vorausſah. So vergingen Jahre; Franz fand draußen die Sympathie, die er verdiente, während ſeine Vaterſtadt ihm ſein Verdienſt Note um Note ſtreitig machte. Nur ſehr langſam brach ſich eine andere Anſicht in der Kritik der Hallenſer Bahn, ſo ſchwer ließen ſie ſich dazu herbei, dieſen einfachen und wortkargen Menſchen mit mehr Auszeichnung zu behandeln, den ſie ſich gewöhnt hatten als einen jener phantaſtiſchen, unſchädlichen, unnützlichen, träumeriſchen Charactere anzuſehen, auf welche der Kaufmann, der Bureaukrat, der Induſtrielle, der Gelehrte, der Geſchäftsmann, der Soldat mit unendlicher Vornehmheit herabblickt, weil er nicht begreift, warum er da iſt, und noch weniger, warum Jener noch viel vornehmer auf ihn herunterſieht. Die Bemühungen unſres Meiſters, ſeine geiſtige Thätigkeit in ſeinem kleinen Kreiſe zum Beſten der Kunſt zu verwenden, gewannen ihm noch und nach die Achtung ſeiner Mitbürger in dem Maße, als die von Außen ſich um ſeinen Namen häufenden Lobeserhebungen und die wachſende Popularität, die er erwarb, ihren Vorurtheilen Schweigen auferlegten. Man ernannte ihn ſelbſt zum Organiſten in einer der Pfarrkirchen, zum Muſikdirector des Geſangvereins, zum Muſiklehrer an der Univerſität und übertrug ihm die Leitung der Geſellſchaftsconcerte.

Zur Stunde aber mag Franz ſchwerlich von dem ihm in der Vaterſtadt vergönnten Wirkungskreis befriedigt ſein. Doch wie viel ihm auch zu wünſchen übrig bleibt, er darf mit innerer Zuverſicht auf den um ihn geſammelten muſikaliſchen Kern ſehen, welcher gelernt hat banale Kunſtpro-

dukte, die nur mit dem Metier zu thun haben, von höheren Kunstwerken wie Begeisterung sie schafft, zu unterscheiden. Dieser Kreis wird sich von Jahr zu Jahr erweitern und ihm ein intelligentes, sympathisches, bewunderndes und hingebendes Publikum bilden, wie wohl selten Jemand mit größerer Berechtigung es beanspruchen dürfte als Robert Franz.

So schrieb ich vor nun bereits 16 Jahren — nur hier und da habe ich aus dem reicher vorliegenden Material der seitdem erschienenen Liederhefte neue Beispiele heranziehen, meine Worte tiefer begründen können, sonst aber kaum einen Satz zu ändern, kein einziges Wort zurückzuziehen nothwendig erachtet. Was Manchem ein wohlmeinendes Ins Zeug Gehen, eine voreilige Verherrlichung, ja wohl gar Ueberschätzung unsers Lieblinges scheinen mochte, mein Dafürhalten hat sich mit der überzeugenden Gewalt der Wahrheit Vieler Herzen bemächtigt: abgesehen von Amerika — wo Franz durch die rastlose Thätigkeit Otto Dresel's längst die ihm gebührende Stellung unter den besten deutschen Namen einnimmt, und seine Lieder zum eisernen Bestande des Repertoirs im Concertsaal und Salon gehören — ist auch bei uns die kleine Gemeinde seiner Verehrer wenn auch langsam so doch sicher in stetigem Wachsthum begriffen und zählt wahrhaftig nicht die schlechtesten unter den musikalisch Interessirten zu ihren Anhängern; auf den neueren Concert-

programmen findet man dies oder jenes Lied von Franz häufiger als sonst angezeigt und es dürfte die Zeit doch nicht so fern sein, wo seine Musik Gemeingut aller Gebildeten geworden ist, wo auch bei uns wie jenseits des Oceans die Verführung seiner Lieder als nothwendige Forderung an die ausübenden Künstler vom Publikum ausgeht. Es wäre ja auch zu viel verlangt, daß sich der leidige Indifferentismus der Aelteren in ein wärmeres Interesse verwandeln sollte oder daß tonangebende „große" Sänger und Sängerinnen aus eigener Erkenntniß sich berufen fühlen sollten, ihr Repertoir durch Aufnahme eines neuen Liederschatzes zu bereichern und zu veredeln; dazu gehört außer vielem andern ganz besonders eine jugendliche Spannkraft des Geistes und Herzens, die den jahraus jahrein dieselben Programme ableiernden Concert-Matadoren und Figuranten längst abhanden gekommen ist. Wie vor ihm manchem andern Künstler, ist auch Franz die trübe Erfahrung nicht erspart geblieben, daß Zeitgenossen mit der vollen Anerkennung kargen und geizen und erst wenn sie vom Schauplatz abgetreten sind, ersteht ihm ein neues Geschlecht, das des Meisters Tonsprache nicht als eine fremde mühsam zu erlernen braucht, sondern unbewußt widerstandslos mit ihr auf- und in sie hineinwächst; dem dann die gute alte Zeit der Väter ein mitleidiges Lächeln auf die Lippen lockt, wo Curschmann und Genossen das tägliche Labsal sentimentalitätsdurstiger Seelen war, wo Schubert kaum gekannt, Schumann als

ungenießbar und unverdaulich, Franz als unverständlich bei Seite geschoben ward.

Das fernere Schicksal des Componisten — wessen Herz würde nicht mit Mitleid und Trauer darüber erfüllt? Das Gehörleiden, das sich schon früher dann und wann bemerkbar machte, hat in den letzten Jahren in einer Weise um sich gegriffen, daß jede praktische Beschäftigung mit der Musik nach außen hin eingestellt werden mußte, die ihm bisher, wenn auch kein glänzendes so doch ein bei der Einfachheit seiner Natur genügendes Einkommen sicherte. Mehr und mehr hat sich Franz von dem öffentlichen Musikleben der Gegenwart zurückziehen müssen; vor des alternden Meisters Thüre lagert das graue Weib, die Sorge „stets gefunden nie gesucht", und raunt ihm allerlei ängstigende Sprüche ins Ohr und Herz.

Nicht daß seine geistige Kraft gebrochen wäre — von seiner enormen Thätigkeit zeugt jene lange Reihe der werthvollsten Bearbeitungen von Musikwerken aus der Händel-Bach'schen Periode, die ganz dazu angethan, dem lieben Schlendrian des Althergekömmlichen den Garaus zu machen, den ergötzlichsten Zorn unter all' den großen und kleinen Herren zu erwecken, die sich seit Jahren in dem ausschließlichen Besitze aller dahineinschlagenden Wissenschaft wähnten, aber mit aufrichtiger Freude von Allen begrüßt worden sind, denen es um eine wahrhaftige Wiederbelebung der Werke jener Meister zu thun ist. Es bedürfte einer neuen ausführlichen Schrift, Franz nach dieser Seite

seiner künstlerischen Thätigkeit gründlich gerecht zu werden; es sei nur so viel zum Schluß hinzugefügt, daß unter den Lebenden Der noch gefunden werden soll, der mit gleicher Selbstverleugnung, mit gleicher künstlerischer Potenz, mit gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Von den Meister-Bearbeitungen Franz', welche dem Privat-Studium sowohl als den öffentlichen Concert-Aufführungen nicht angelegentlich genug empfohlen werden können, erschienen bereits: die Bach'sche Matthäus-Passion (bei Breitkopf und Härtel), desselben Meisters großes Magnificat (bei F. E. C. Leuckart) und Trauerode (bei Fr. Kistner) sowie zehn Cantaten (bei F. E. C. Leuckart); dann von Händel das Jubilate (bei H. Karmrodt, und L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato (bei F. E. C. Leuckart), dessen geschmackvoll-kostbare Ausstattung wohl von manchen Componisten der Gegenwart mit neidvollem Interesse angeschaut werden mag; ferner eine reiche Auswahl vortrefflicher Arien und Duette beider Meister (bei Fr. Kistner, F. E. C. Leuckart und F. Whistling); außerdem das Stabat mater von Astorga, sowie Durante's Magnificat (beide bei H. Karmrodt). —

Indessen scheint bei den vielen Widerwärtigkeiten, die grade ein Gehörleiden in seinem Gefolge mit sich führt, Franz die Freude am eignen Sang erstorben, müde hat er seine Leyer bei Seite gelegt, seit Jahren ist sein Mund verstummt. Vielleicht, daß durch irgend eine glückliche Wendung seines Geschickes zum Bessern ihm die verlorne

Gesundheit wiederkehrt, sein Schaffenstrieb von neuem erweckt wird, und uns einen neuen Liederfrühling bringt — sicherlich würde ich gern unter den Ersten sein, ihm dankend die Freundeshand zu drücken und ein erneutes frohes Willkommen zuzurufen.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Joh. Seb. Bach's Cantaten

im **Clavierauszuge** bearbeitet von **Robert Franz.**

Neue billige Ausgabe

Nr. 1.	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	1½ Thlr.
„ 2.	Gott fähret auf mit Jauchzen	1 „
„ 3.	Ich hatte viel Bekümmerniss	2 „
„ 4.	Wer sich selbst erhöhet	1 „
„ 5.	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	1 „
„ 6.	Lobet Gott in seinen Reichen	1½ „
„ 7.	Wer da gläubet und getauft wird	1 „
„ 8.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	1 „
„ 9.	Freue dich, erlöste Schaar	1½ „
„ 10.	Gottes Zeit (Actus tragicus)	1 „

L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato.

Oratorische Composition

von

Georg Friedrich Händel.

Mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von Robert Franz.

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur. Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden . . . . . **10 Thlr. netto.**

Clavierauszug. Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden. . . . . **5⅓ Thlr. netto.**

Clavierauszug. Billige Ausgabe. Geheftet . . . . . **2 Thlr.**

Orchesterstimmen . . . . . **10⅔ Thlr.**

Chorstimmen (à 10 Ngr.) . . . . . **1⅔ Thlr.**

Textbuch . . . . . **9⅓ Ngr.**

Den näheren Aufschluss über die oben angezeigte berühmte oratorische Composition giebt die treffliche Analyse Chrysander's in der ersten Hälfte des dritten Theiles der Biographie Händels; die wahre Bedeutung des Werkes findet hier den beredtesten Ausdruck. In Betreff der Stimmbesetzung wird hauptsächlich für einen guten Coloratur-Sopran zu sorgen sein; die Besetzung der übrigen Partien bietet keinerlei Schwierigkeiten; namentlich sind die Chöre so gehalten, dass auch der Zahl nach schwächere Kräfte eine volle Wirkung zu erzielen vermögen. Es eignet sich daher das Werk ganz besonders zu Aufführungen im Concertsaale; den Directionen sei es hiermit auf das Angelegentlichste empfohlen. — Der Clavierauszug wird wegen der grossen Anzahl der herrlichsten Arien besonders auch als Hausmusik willkommen sein.

***Robert Franz.* Offener Brief an Eduard Hanslick. Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke** namentlich **Bach'scher** und **Händel'scher Vocalmusik.** Elegant geheftet 12 Ngr.

Johann Sebastian Bach's Vocalwerke

in Bearbeitungen von **Robert Franz.**

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Actus tragicus.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.

Cantate von Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur 2 Thlr. Orchesterst. 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. Chorst. 14 Ngr.

Ich hatte viel Bekümmerniss.

Cantate von Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur . . . . . 4 Thlr. Orchesterstimmen . . . . 4½ Thlr.

Clavierauszug { A. Grosse Ausgabe in 4. . . . . netto . 2 „
B. Handausgabe in 8. . . . . netto . 15 Ngr.

Chorstimmen . . . . . 1 Thlr.

Magnificat von Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von ***Robert Franz.***

Vollständige Partitur . . . 3½ Thlr. Orchesterstimmen . . . . 3½ Thlr.
Orgelstimme . . . . . 20 Sgr. Chorstimmen. . . . . 19½ Ngr.

Clavierauszug { A. Grosse Ausgabe in 4. . . . . 2½ Thlr.
B. Handausgabe in 8. . . . . 15 Ngr.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.

Pfingst-Cantate von Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur . . . . . 1½ Thlr. Orchesterstimmen . . . . 3½ Thlr.

Clavierauszug { A. Grosse Ausgabe in 4. . . . . 1 „
B. Handausgabe in 8. . . . . 17½ Ngr.

Chorstimmen . . . . . 10 „

Wer da glaubet und getauft wird.

Cantate von Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert *Franz.***

Mit deutschem und englischem Text.

Partitur 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. Chorstimmen 10 Ngr.